

მ თ ხ ს პ ნ პ ბ პ ბ 0
2-8 ოქტომბერი 2002 თბილისი საქართველო

ქრდიცოული ძრავლხძიანობის
ბირკელი
საერთაშორისო
სიმბოზიუმი

THE FIRST
INTERNATIONAL
SYMPOSIUM
ON TRADITIONAL POLYPHONY

2-8 OCTOBER 2002 TBILISI GEORGIA
PROCEEDINGS

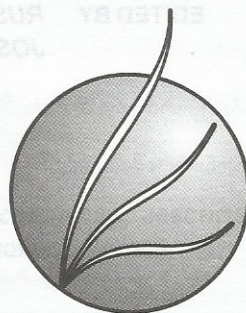
2-8 ოქტომბერი 2002 წლის
საქართველო

ქრდიცული ძრვალხმინობის

ბირკელი

საერთაშორისო

სიმპოზიუმი



THE FIRST
INTERNATIONAL
SYMPOSIUM
ON TRADITIONAL POLYPHONY

2-8 OCTOBER 2002 TBILISI GEORGIA
P R O C E E D I N G S

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

უპ (UDC) 398.8
6 295

რედაქტორები რუსუდან წურწურია
იოსებ ჟორდანია

EDITED BY RUSUDAN TSURTSUMIA
JOSEPH JORDANIA

გამოცემის კოორდინატორი ქეთევან ბაქრაძე
EDITION COORDINATOR KETEVAN BAKRADZE

- © თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2003
- © International Research Center for Traditional Poliphony of Tbilisi Vano Saradjishvili
State Conservatoire, 2003

ISBN 99928-836-6-9

გარეკანის მხატვარი ნიკა სებისკვერაძე
Cover Design by NIKA SEBISKVERADZE

კომპიუტერული უზრუნველყოფა ნინო კობიაშვილი
Computer Service by NINO KOBIAASHVILI

დაბეჭდა შპს „პოლიგრაფი“, თბილისი, საქართველო
Printed in the "POLIGRAPH" Ltd, Tbilisi, Georgia

შინაარსი

რედაქტორებისაგან	7
ნორიკო აიკავა – მიმართვა ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის ორგანიზატორებისა და მონაწილეებისადმი	20
ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მონაწილეთა მიმართვა იუნესკოს გენერალურ დირექტორს ბატონ კოიშირო მაცუურას	29
მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები	
იზალი ი. ზემცოვსკი – მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედების და აზროვნების საშუალება: Homo Polyphonicus-ის მუსიკალური იდენტურობა	35
სტივენ ბრაუნი – გადამდები ჰეტეროფონია: ახალი თეორია მუსიკის წარმოშობის შესახებ	54
იოსებ ჟორდანი – მრავალდარგობრივი მიდგომა მრავალხმიანობის წარმოშობის პრობლემის კვლევაში	79
რუსუდან წურწუში – პოლიფონია, როგორც ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი კატეგორია	90
ევსევი ჭოხონელიძე – ქართულ მუსიკალურ-ესთეტიკურ აზროვნებაში თვისებრივი გარდატეხის ერთი მნიშვნელოვანი პერიოდის შესახებ	99
ნინო ფირცხალავა – პეტრინის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა	109
ტრადიციული მრავალხმიანობის ჩანერის მეთოდოლოგია და მისი შესწავლის აკუსტიკური მეთოდები	
სიმპა არომი – კომპლექსური პოლიფონიური მუსიკის ნაწარმოების ჩანერა re-recording-ის ტექნიკის გამოყენებით	129
ფრანკ ფოიდერმაირი, ვერნერ ა. დოიჩი – ფსიქოაკუსტიკა და ვოკალური პოლიფონია	138
ოოპაში ცუტომუ (იამაშირო შოჯი), ნიშინა ემი, კავაი ნორიე, ჰონდა მანაბუ, ნაკამურა სატომი, იავი რეიკო – მიკრო-გავლითი ბგერის სიგნალის სტრუქტურა და მისი ფუნქცია მსოფლიოს ვოკალური გამომსახველობის ტრადიციაში	160
ქართული მრავალხმიანობის ბგერათწყობა	
მალხაზ ერქვანიძე – ქართული მუსიკის ბგერათწყობა (პრობლემები, მოსაზრებები)	173
სტიუარტ გელზერი – ქართული ხალხური მუსიკის ბგერათწყობის შესახებ	186
იოჰან ვესტმანი – ქართული პოლიფონიური სიმღერების კილოტონალობის პრობლემები: სიმადლის, ინტერვალებისა და ტემბრის ცვალებადობა	201
ტრადიციული მრავალხმიანობის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა	
დიტერ ქრისტენსენი – ვოკალური პოლიფონია და მულტიჟღერადობა (Multisonance) სამხრეთ-აღმოსავლეთ არაბეთში	223
ტიმოთი რაისი – მრავალხმიანობის სტილების გეოგრაფიული განაწილება ბულგარეთში	243

<i>ტრან ქუანგ შაი</i> – ერთი ყელის პოლიფონია	266
<i>ნინო მაისურაძე</i> – ზოგი რამ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის შესახებ	284
<i>ქეთევან ნაკაშიძე</i> – მრავალხმიანობის საკითხი ქართულ გლოვის სიმღერებში	293
<i>ვლადიმერ გოგოტიშვილი</i> – ქართლ-კახური გრძელი სუფრული სიმღერების კილო-ინტონაციური ნწყობის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ	306
<i>მაკა ხარძიანი</i> – მრავალხმიანობის ტიპის განსაზღვრისა და სამხმიანობის წარმოშობის საკითხისათვის სევანურ მუსიკალურ ფოლკლორში	324
<i>ნინო კალანდაძე-მახარაძისა</i> – მრავალხმიანი ქართული ხალხური სასიმღერო მეტყველების ერთი არტიკულაციური თავისებურების შესახებ	335
<i>თომას შოი ზერმანი</i> – დაკვირვებანი ქართულ სამობაო სიმღერებზე	350
<i>მარინა კვიჟინაძე</i> – გურული სიმღერა „აგუნა“	380
მრავალხმიანობა საკრავიერ მუსიკაში	
<i>მანანა შილაკაძე</i> – რეგიონული სტილის საკითხი ქართულ ხალხურ საკრავიერ მუსიკაში (სვანეთი)	389
<i>ნინა შველიძე</i> – ქართული მრავალღერძიანი სალამური – ლარჭემ-სოინარი	402
<i>ქეთევან ნიკოლაძე</i> – მრავალხმიანობის ტიპების ურთიერთმიმართების საკითხისათვის ფოკალურ და საკრავიერ მუსიკაში	413
მრავალხმიანობა ქართულ ტრადიციულ სასულიერო მუსიკაში	
<i>დავით შულღიაშვილი</i> – ქართული გალობის სკოლები და ტრადიციები	427
<i>მანანა ანდრიაძე, თამარ ჩხეიძე</i> – ჭრელის სისტემა ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში	442
<i>ეკატერინე ონიანი</i> – გალობის გამშვენების საკითხისათვის ქართულ საგალობო პრაქტიკაში	458
<i>მარიკა ოსიტაშვილი</i> – ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ	470
ტრადიციული მრავალხმიანობის სოციოლოგიური ასპექტები	
<i>ნინო ციციშვილი</i> – ქართული ეთნომუსიკოლოგია და გენდერის საკითხი ქართულ სიმღერაში	483
<i>თამარ მესხი</i> – საბჭოთა პერიოდის ქართული სამუსიკო ფოლკლორის შესახებ	493
<i>მარინე ქავთარაძე</i> – ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობა და ტრანსფორმაცია ტიპოლოგიურად უცხო კულტურულ გარემოში	508
<i>სუზან ციგლერი</i> – „ხმები წარსულიდან“. კავკასიური მრავალხმიანობა ბერლინის ფონოგრამების არქივის ისტორიულ ხმოვან ჩანაწერებში	521
ქართული მრავალხმიანი სიმღერა და მისი უცხოელი შემსრულებლები	
<i>ნატო ზუმბაძე</i> – ქართული მრავალხმიანი სიმღერა და მისი უცხოელი შემსრულებლები	541
<i>ფრანკ კეინი</i> – ქართული სიმღერის შესწავლის მეთოდები საზღვარგარეთის ქართულ გუნდებში	552
<i>მაიკლ ბლუმი</i> – ქართული სიმღერა გაერთიანებულ სამეფოში – სიხარული და ხაფანგი	564
<i>რიჩარდ გაუ</i> – ქართული სიმღერა უელსში და მის ფარგლებს გარეთ (ნაწილი პირველი – საწყისების, გემოვნების და წარმოსახვის ღირებულება)	577
<i>ჯონ მელზი</i> – ქართული სიმღერა უელსში და მის ფარგლებს გარეთ (ნაწილი მეორე – ქართული სიმღერისადმი ინტერესის განვითარება „საზოგადო საგუნდო“ მოძრაობასა და საშემსრულებლო მეცადინეობაში)	582
ავტორების შესახებ	599

CONTENTS

From the Editors	14
Noriko Aikawa – Address to the Organizers and Participants of the First International Symposium on Traditional Polyphony	25
Appeal by Participants of the First International Symposium on Traditional Polyphony to the Director-General of UNESCO Mr. Koichiro Matsuura	31
 General Theory of Polyphony and Musical-Aesthetic Aspects	
Izaly I. Zemtsovsky – Polyphony as a Way of Creating and Thinking: The Musical Identity of Homo Polyphonicus	45
Steven Brown – Contagious Heterophony: A New Theory About the Origins of Music	66
Joseph Jordania – Multidisciplinary Approach to the Problem of the Origins of Vocal Polyphony	84
Rusudan Tsurtsumia – Polyphony—a Category of Georgian Traditional Musical Thinking	95
Evsevi Chokhonelidze – On an Important Period of a Qualitative Shift in Georgian Musical-Aesthetic Thinking	105
Nino Pirtskhelava – Ioane Petritsi's Philosophy and Georgian Polyphony	119
 Methodology of Transcription and the Acoustic Methods of Research of Traditional Polyphony	
Simha Arom – Recording of Complex Polyphonic Music by Re-Recording Technique	134
Franz Födermayr & Werner A. Deutsch – Psychoacoustics and Vocal Polyphony	144
Oohashi Tsutomu (Yamashiro Shoji), Nishina Emi, Kawai Norie, Honda Manabu, Nakamura Satoshi, Yagi Reiko – Micro-Temporal Sound Signal Structure and its Function as Traditional Vocal Expression Around the World	164
 Scales of Georgian Polyphony	
Malkhaz Erkvanidze – On Georgian Scale System	178
Stuart Gelzer – Testing a Scale Theory for Georgian Folk Music	194
Johan Westman – On the Problem of the Tonality in Georgian Polyphonic Songs: The Variability of Pitch, Intervals and Timbre	212
 Regional Styles and Musical Language of Traditional Polyphony	
Dieter Christensen – Vocal Polyphony and Multisonance in South-Eastern Arabia	231
Timothy Rice – The Geographical Distribution of Part-Singing Styles In Bulgaria	251
Tran Quang Hai – Polyphony in One Throat	274
Nino Maisuradze – On Some Problems of Georgian Traditional Polyphony	288
Ketevan Nakashidze – On Polyphony in Georgian Funeral Songs	299
Vladimer Gogotishvili – On some Characteristics of Mode-Intonational Scales in Kartl-Kakhetian Long Table Songs (East Georgia)	312

Maka Khardziani – Formation of Three-Part Singing and Determination of the Type of Polyphony in Svanetian Traditional Music	330
Nino Kalandadze-Makharadze – On One Peculiarity of Articulation in Georgian Polyphonic Singing	340
Thomas Häusermann – Observations on Georgian Christmas Songs	362
Marina Kvizhinadze – Gurian Song "Aguna"	383

Polyphony in Instrumental music

Manana Shilakadze – On Regional Style in Georgian Instrumental Music /Svaneti/	396
Nina Shvelidze – Georgian Multistemmed Salamuri – Larchemi /Soinari/	407
Ketevan Nikoladze – On the Problem of Interrelationship Between the Forms of Polyphony In Vocal and Instrumental Music	418

Polyphony in Georgian Traditional Sacred Music

David Shughliashvili – Georgian Chanting Schools and Traditions	432
Manana Andriadze & Tamar Chkheidze – System of <i>Chreli</i> in Georgian Sacred Music	450
Ekaterine Oniani – On the Problem of Decoration /"Gamshveneba"/ of Hymns in Georgian Chanting	463
Marika Ositashvili – On Some Peculiarities of Georgian Old Professional Music	476

Sociological Aspects of Traditional polyphony

Nino Tsitsishvili – The Study of Gender in Georgian Ethnomusicology	488
Tamar Meskhi – On Georgian Traditional Music in the Soviet Period	499
Marine Kavtaradze – Transformation of Traditional Musical Cultures within Typologically Foreign Cultures	515
Susanne Ziegler – "Voices from the Past". Caucasian Polyphony in Historical Sound Recordings From the Berlin Phonogram Archive	528

Georgian Polyphonic Song and its Foreign Performers

Nato Zumbadze – Georgian Polyphonic Song and its Foreign Performers	547
Frank Kane – Learning Techniques for Georgian Singing Used by Georgian Choruses Abroad	558
Mikhael Bloom – Georgian Singing in the United Kingdom – Joys and Pitfalls	571
Richard Gough – Georgian Song in Wales and Beyond (Part I – An Account of Beginnings, Imaginings and Savouring)	588
Joan Mills – Georgian Song in Wales and Beyond (Part II – The Development of Interest in Georgian Song within the "Community Choir" Movement and in Performance Training	593

Contributors	599
---------------------------	-----

რედაქტორებისაგან

ამ წიგნში ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი მოხსენებებია თავმოყრილი. ეს სიმპოზიუმი შედგა თბილისში, 2-8 ოქტომბერს, საქართველოს პრეზიდენტის ედუარდ შევარდნაძის პატრონაჟით. მისი ორგანიზატორები იყვნენ თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (რექტორი პროფ. მ.დოიჯაშვილი) და ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი (პრეზიდენტი პროფ. ა.ერქომაიშვილი). სიმპოზიუმის მუშაობაში მონაწილეობდა იუზენსკოს გენერალური დირექტორის წარმომადგენელი, არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სექტორის დირექტორი ქ-ნი ნორიკო აიკავა.

როგორც ცნობილია, 2001 წლის 18 მაისს იუზენსკოს ქართული მრავალხმიანობა კაცობრიობის ზეპირსიტყვიერების ხელთუქმნელი მემკვიდრეობის შედეგად გამოაცხადა მსოფლიოს სხვა 18 კულტურულ მონაპოვართან ერთად და ამით მას ღირსეული ადგილი მიუჩინა ადამიანური სამყაროს კულტურულ მრავალფეროვნებაში.

ეს იყო მძლავრი იმპულსი იმისათვის, რომ თბილისის კონსერვატორიაში უკვე ტრადიციად დამკვიდრებული მრავალხმიანობის საერთაშორისო კონფერენციები სახელმწიფოებრივი მასშტაბის მოვლენად გადაქცეულიყო. ქალბატონ მანანა დოიჯაშვილის იდეა — მსოფლიოს გამოჩენილი ეთნომუსიკოლოგების მონაწილეობით თბილისში ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმი ჩატარებულიყო, აიტაცა ბატონმა ანზორ ერქომაიშვილმა, ხოლო იდეის წარმატებით განხორციელებაში გადამწყვეტი როლი საქართველოს პრეზიდენტის მხარდაჭერამ შეასრულა.

თბილისის სიმპოზიუმმა უკვე გამოიღო მნიშვნელოვანი შედეგები:

- სიმპოზიუმის მონაწილეთა და იუზენსკოს მხარდაჭერით თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში დაარსდა ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი;

- სიმპოზიუმმა ქართველ ეთნომუსიკოლოგებს შესაძლებლობა მისცა გასცნობოდნენ გამოჩენილი ევროპელი და ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგებისა და მონიწავე ეთნომუსიკოლოგიური სკოლების გამოცდილებას და დასახა მათი ურთიერთთანამშრომლობის საინტერესო პერსპექტივები;

- გადანყდა, რომ მრავალხმიანობის საკითხებისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სიმპოზიუმები თბილისში ჩატარდეს ორ წელიწადში ერთხელ;

- სიმპოზიუმის საზღვარგარეთელ მონაწილეთა მიერ საჩუქრად ჩამოტანილმა ეთნომუსიკოლოგიურმა ლიტერატურამ და უნიკალურმა წიგნებმა საფუძველი ჩაუყარეს მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის ბიბლიოთეკის ევროპული და ამერიკული გამოცემების ფონდს;

- დაისახა იუზენსკოს წევრი ქვეყნების მხრიდან ფინანსური დახმარების გზები;

- იუზენსკომ მხარი დაუჭირა ქართული მრავალხმიანობის დაცვისა და განვითარების სამწლიან პროგრამას, რომლის პროექტი ერთობლივად შეიმუშავეს ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევისა და ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრებმა.

განსაკუთრებულ მადლიერებას გამოვხატავთ იაპონიის მთავრობის მიმართ, რომელმაც დააფინანსა აღნიშნული პროექტი და სხვა მრავალ სასიკეთო საქმესთან ერთად, მრავალხმიანობის კვლევის ცენტრი თანამედროვე აპარატურით უზრუნველყო.

* * *

სანამ ნიგნის შედგენის პრინციპებზე შევჩერდებოდეთ, საჭიროდ მივიჩნით, მოკლედ გიამბოთ იმის შესახებ, თუ რა უსწრებდა წინ საქართველოში ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმს.

საქართველოში მრავალხმიანობის კვლევას საფუძველი XIX საუკუნის II ნახევარში ჩაეყარა, როცა ქართველმა მოღვაწეებმა დაიწყეს პირველი ნარკვევების გამოქვეყნება ქართულ სასულიერო გალობასა (ძველი პროფესიული მუსიკა) და ხალხურ სიმღერაზე.

ფოლკლორისტიკის მეცნიერების ფუძემდებლად ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის კლასიკოსი, კომპოზიტორი დიმიტრი არაყიშვილია აღიარებული, რომელმაც უკვე XX საუკუნის დასაწყისში საქართველოს ფარგლებს გარეთ გაიტანა ქართული ხალხური სიმღერა – მის მიერ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ჩანერილი 500-მდე ნიმუში მოსკოვის უნივერსიტეტის ბუნებისმეტყველების, ანთროპოლოგიისა და ეთნოგრაფიის საზოგადოებასთან არსებული მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისიის გამოცემებში გამოქვეყნდა. მოსკოვში ამავე დროს დაისტამბა მისი პირველი შრომებიც (1906, 1908, 1916 წლები) სანოტო მაგალითებითურთ, რომლებშიც მრავალი საინტერესო მოსაზრებაა გამოთქმული ქართული მუსიკალური აზროვნების ორიგინალობის, მისი არატემპერირებული ბუნებისა და მუსიკალური სისტემის კვარტაკვინტური ორიენტაციის შესახებ.

ამავე პერიოდში დაიწყო უცხოელ მკვლევართა დაინტერესება ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობით.

მეოცე საუკუნის ათიანი წლების ბოლოდან, განსაკუთრებით კი 20-30-ანი წლებიდან დაიწყო ევროპელ მკვლევართა დაინტერესება ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობით. რობერტ ლახის, გეორგ შუნემანის და, განსაკუთრებით, ზიგფრიდ ნადელისა და მარიუს შნაიდერის მრავალხმიანობისადმი მიძღვნილ შრომებში ქართულ მრავალხმიანობას ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი უჭირავს. ზიგფრიდ ნადელის ცნობილი გამოკვლევა გერმანულ ენაზე — „ქართული სიმღერები“ სანოტო მაგალითებით (1933) უცხოეთში გამოქვეყნებული პირველი ფუნდამენტური შრომაა, რომელშიც, სხვასთან ერთად, დასაბუთებულია ქართული მრავალხმიანობის ადგილობრივი წარმომავლობა და წამოყენებულია მოსაზრება, რომ ძირძველ ქართულ მრავალხმიანობას, შესაძლოა, გავლენა მოეხდინა პროფესიული მრავალხმიანობის გაჩენაზე ევროპაში. ეს მოსაზრება კიდევ უფრო მკაფიოდ არის გამოთქმული მარიუს შნაიდერის 40-60-ან წლებში გამოქვეყნებულ ნაშრომებში, მათ შორის დღემდე უნიკალურ გამოცემაში „მრავალხმიანობის ისტორია“ (მეორე გამოცემა, 1969).

1921 წელს საქართველოში საბჭოურ-ბოლშევიკური რეჟიმის დამყარებამ თითქმის 70 წლით შეწყვიტა საეკლესიო მუსიკის, როგორც ეროვნული

მუსიკალური ცნობიერების განუყოფელი ნაწილის კვლევა, მაგრამ გრძელდებოდა ტრადიციული ხალხური მუსიკის ინტენსიური შესწავლა. ამ საქმეში ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანეს ივანე ჯავახიშვილმა, გრიგოლ ჩხიკვაძემ, შალვა ასლანიშვილმა, ვლადიმერ ახოზაძემ, ოთარ ჩიჯავაძემ, ვალერიან მაღრაძემ, ქრისტეფორე არაქელოვმა, კახი როსებაშვილმა, მინდია ჟორდანიამ, ედიშერ გარაყანიძემ და სხვ. მათ შრომებში, ქართული ხალხური მუსიკის ზოგად თავისებურებებთან ერთად, განიხილება მრავალდიალექტიანი ხალხური სიმღერის რეგიონული სტილებისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, რიტმულ-ინტონაციური და კილო-ჰარმონიული მახასიათებლები, სპეციფიკური საკადანსო ფორმები თუ საშემსრულებლო მანერა, სამეტყველო და სასიმღერო ინტონირების ურთიერთმიმართების საკითხები, საკრავიერი მუსიკა და ა.შ.

1980-ანი წლებიდან საქართველოში ასპარეზზე გამოდის ახალგაზრდა ეთნომუსიკოლოგთა მთელი თაობა, რომელიც ქართული საერო და სასულიერო მრავალხმიანობის კომპლექსურ კვლევას იწყებს. ამ კვლევის შედეგებმა თავი იჩინეს ტრადიციული მრავალხმიანობისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო კონფერენციებზე, რომლებიც ბორჯომსა და თბილისში გაიმართა 1984, 1986 და 1988 წლებში. ბუნებრივია, რომ ამ კონფერენციებში დღეს მოღვაწე ქართველ მკვლევართა დიდმა ნაწილმა მიიღო მონაწილეობა.

1984 წლის ტრადიციული მრავალხმიანობისადმი მიძღვნილმა პირველმა კონფერენციამ, რომელიც მთლიანად თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბაზაზე ჩატარდა, თავი მოუყარა ყოფილი საბჭოთა კავშირის ეთნომუსიკოლოგიური სკოლების წარმომადგენლებს. სამეცნიერო სხდომების შემდეგ გამართულმა ქართული ხალხური სიმღერის კოლექტივების კონცერტებმა საფუძველი ჩაუყარა კვლევითი და საშემსრულებლო კომპონენტების სინთეზს, რაც ესოდენ დამახასიათებელი გახდა მომდევნო კონფერენციებისათვის.

უფრო ფართო საერთაშორისო მასშტაბები შეიძინა ბორჯომის 1986 და განსაკუთრებით 1988 წლის კონფერენციებმა, რომელთაგან უკანასკნელის ჩატარებაში დიდი დახმარება გაგვინია კომპოზიტორთა კავშირის მაშინდელმა პირველმა მდივანმა გია ყანჩელმა. ამ კონფერენციების ორგანიზებაში თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გარდა მონაწილეობდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი, საქართველოს სამუსიკო საზოგადოება და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხმელთაშუაზღვის კულტურების კვლევის ლაბორატორია. ეს კონფერენციები ნალკოტში ჩადგმულ კომპოზიტორთა სახლის საკონცერტო დარბაზში მიმდინარეობდა. დღის სამეცნიერო სხდომებს საღამოს საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსული ხალხური მომღერლების მაღალი ხელოვნება ენაცვლებოდა და სოფლური სიმღერის განუმეორებელ სურნელებას აფრქვევდა სცენიდან... სხვათა შორის, ეს კონფერენციები საბჭოთა კავშირის პერიფერიული რესპუბლიკებისათვის უჩვეულოდ წარმომადგენლობითი იყო ევროპელი და ამერიკელი მეცნიერების მონაწილეობის თვალსაზრისით და მათ ორგანიზაციაში დაუღალავად გვეხმარებოდა რუსული ეთნომუსიკოლოგიის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსა-

ჩინო წარმომადგენელი ბ-ნი იზალი ზემცოვსკი, ქართული კულტურის მეგობარი, რომლის სამეცნიერო კონსულტაციები დიდად ეხმარებოდა ახალგაზრდა ქართველ ეთნომუსიკოლოგებს.

საბჭოთა იმპერიის დაშლის შემდეგ, 1990-ანი წლების დამოუკიდებელ საქართველოში შექმნილმა მძიმე პოლიტიკურმა და სოციალურმა ვითარებამ ეს ტრადიცია მოშალა და მისი აღდგენა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდი ძალისხმევით მხოლოდ 1998 წელს მოხერხდა. მომდევნო საერთაშორისო კონფერენცია სოროსის ფონდის დახმარებით 2000 წელს ჩატარდა. გამოცემულია ყველა კონფერენციის მასალები: 80-ანი წლებისა – თეზისების სახით, რუსულ ენაზე, ხოლო 1998 და 2000 წლებისა – მოხსენებების სახით, ქართულ-ინგლისურ ენებზე.

ეს იყო თანმიმდევრული სვლა ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმისაკენ, რომელმაც, ერთი მხრივ, შეაჯამა ქართული ეთნომუსიკოლოგიის განვითარების საუკუნოვანი გზა და, მეორე მხრივ, დაიწყო მსოფლიო მრავალხმიანობის კონტექსტში ქართული მრავალხმიანობის კვლევის ახალი ეტაპი.

* * *

ერთი შეხედვით, ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმი თავისი სქემით – სამეცნიერო სესიებისა და საკონცერტო პროგრამების მონაცვლეობით – ბორჯომის კონფერენციებს წააგავდა. მაგრამ, ამ ორ მოვლენას ერთმანეთისაგან, ჩვენი აზრით, პრინციპულად განასხვავებდა მათი მასშტაბი: 2002 წელს, თავისი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე, ქრისტეს აქეთ მეორე და მესამე ათასწლეულების მიჯნაზე, ქართული მრავალხმიანობა პირველად წარსდგა ასეთი ძლევამოსილებითა და სიდიდით მსოფლიოს ამდენი გამოჩენილი ეთნომუსიკოლოგისა და თავად ქართული საზოგადოების წინაშე, როგორც არა ლოკალური მოვლენა, არამედ ზოგადსაქაოებრიო ღირებულების მქონე ფენომენი, რომელსაც ქართველებზე არანაკლები შთაგონებით ასრულებენ იაპონელები და ამერიკელები, ფრანგები, ბრიტანელები, კანადელები, ჰოლანდიელები... ეს იყო არა მარტო ქართველ და უცხოელ ეთნომუსიკოლოგთა მეცნიერული აზრის ურთიერთგაზიარება, არამედ ქართული სასულიერო გალობისა და ხალხური სიმღერის ნამდვილი ტრიუმფი.

სიმპოზიუმის სამეცნიერო სესიებში მონაწილეობდა 38 მეცნიერი მსოფლიოს 9 ქვეყნიდან, ხოლო საკონცერტო პროგრამებში – 500-ზე მეტი ქართული სიმღერა-გალობის შემსრულებელი, მათ შორის, 130-ზე მეტი მომღერალი – უცხოეთიდან.

* * *

იმისათვის, რომ სრულად აგვესახა სიმპოზიუმის მიმდინარეობა, გდავწყვიტეთ, მასში შეგვეტანა იუნესკოს გენერალური დირექტორის წარმომადგენლის გამოსვლა, რომელიც შედგა 4 ოქტომბერს, სიმპოზიუმის სამეცნიერო სხდომებს შორის.

როგორც ცნობილია, უკანასკნელ ხანს იუნესკო აქტიურად მუშაობს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის საერთაშორისო

კონვენციაზე. სიმპოზიუმის საორგანიზაციო კომიტეტმა წინასწარ მიიღო მისგან კონვენციის პროექტი და გააცნო იგი სიმპოზიუმის მონაწილეებს, რომელთაც მხარი დაუჭირეს კონვენციის ძირითად მიზანს – მსოფლიოს შეუნარჩუნოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა, რომელსაც პლანეტაზე მიმდინარე პროცესები გაქრობით ემუქრება. ამ მემკვიდრეობის დაცვის საქმეში იუნესკო ძალიან დიდ როლს აკისრებს მის წევრ სახელმწიფოებსა და საერთაშორისო თანამეგობრობას, რომელთაც უნდა გააცნობიერონ მასზე ზრუნვის აუცილებლობა. სიმპოზიუმის დასკვნით, შემაჯამებელ სხდომაზე მისმა მონაწილეებმა ხელი მოაწერეს იუნესკოსადმი მიმართვას, რომლის ტექსტს ასევე ვთავაზობთ მკითხველს.

წიგნში სიმპოზიუმის თემატიკა თითქმის ისევეა დაჯგუფებული და ძირითადად იგივე თანმიმდევრობითაა მოცემული, როგორც ეს მისი მსვლელობისას იყო (სიმპოზიუმის სხდომები ტარდებოდა თანმიმდევრულად, პარალელურად მომუშავე სექციების გარეშე).

პირველ თემაში „მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები“ გაერთიანებული მოხსენებები (იზალი ზემცოვსკი, სტივენ ბრაუნი, იოსებ ჟორდანი, რუსუდან წურნუშია, ევსევი ჭოხონელიძე, ნინო ფირცხალავა) მრავალხმიანობის, როგორც შემოქმედებისა და აზროვნების გზის, მისი წარმოშობისა და დარგთაშორისი კვლევის საკითხებთან ერთად, წარმოგვიდგენენ ქართული მრავალხმიანობის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური გააზრების ცდებსაც.

მეორე თემის დასათაურებში მომხდარი ცვლილება **„ტრადიციული მრავალხმიანობის ჩანერის მეთოდოლოგია და მისი შესწავლის აკუსტიკური მეთოდები“** (სიმპოზიუმის პროგრამაში თემის დასახელების მეორე ნახევარში იკითხებოდა „და ბგერათწყობა“) გამოიწვია სიმპოზიუმში იაპონელ მეცნიერთა ჯგუფის წინასწარ გამოუცხადებელმა მონაწილეობამ. აქ წარმოდგენილი მოხსენებები (სიმჰა არომი, ფრანც ფოიდერმარი, იამაშირო შოჯი და მისი კოლეგები – ნიშინა ემი, კავაი ნორიე, ჰონდა მანაბუ, ნაკამურა სატოში, იაგი რეიკო) ნათლად გვიჩვენებენ, როგორ მდიდარ შესაძლებლობებს სახავს თანამედროვე ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენება მრავალხმიანობის კვლევაში, რასაც, სამწუხაროდ, ქართული ეთნომუსიკოლოგია ჯერ-ჯერობით სრულიად მოკლებულია.

ზემოთ ნახსენები ცვლილების გამო **მესამე თემა** ასე დასათაურდა **„ქართული მრავალხმიანობის ბგერათწყობა“**. ჩვენთვის განსაკუთრებით სასიამოვნო ის ფაქტი აღმოჩნდა, რომ სიმპოზიუმმა ამ საკითხებით მისი ქართველი მონაწილის (მალხაზ ერქვანიძე) გარდა უცხოელი კოლეგების (სტიუარტ გელზერი, იოჰან ვესტმანი) დაინტერესება გამოავლინა. ქართული ბგერათწყობის სპეციფიკური თავისებურებების შესწავლა, როგორც ჩანს, სამომავლო საქმეა და ამაში ეთნომუსიკოლოგებთან ერთად თავისი სიტყვა მუსიკალურ-თეორიული სისტემების სპეციალისტებმა უნდა თქვან.

როგორც ეს მოსალოდნელი იყო, ყველაზე დიდი მოცულობისაა **მეოთხე თემა „ტრადიციული მრავალხმიანობის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა“**.

თემატიკას ხსნის მოხსენებები აღმოსავლეთ არაბეთის (დიტერ ქრისტენსენი), ბულგარეთის (ტიმოთი რაისი) მრავალხმიანობაზე და „ობერტონული სიმღერის“ უნიკალურ მოვლენაზე (ტრან ქუანგ ჰაი).

მაგრამ აქ, ცხადია, ყველაზე მრავალფეროვნად საქართველოს მრავალ-დიალექტიანი ხალხური მუსიკის რეგიონალური სტილებია წარმოდგენილი (ნინო მაისურაძე, ქეთევან ნაკაშიძე, ვლადიმერ გოგოტიშვილი, მაკა ხარძია-ნი, ნინო კალანდაძე-მახარაძე) და რაც ჩვენთვის განსაკუთრებით სასიხარუ-ლოა, არა მხოლოდ ქართველი ავტორების მიერ (თომას ჰოიზერმანი). ამ თე-მის ბოლოს ვათავსებთ გამოსვლის ტექსტს (მარინა კვიფინაძე), რომელიც აქამ-დე უცნობი, ამ ბოლო ხანს ჩაწერილი ქართული ხალხური სიმღერის პრეზენ-ტაციას ეძღვნება.

მეხუთე თემაში „მრავალხმიანობა საკრავიერ მუსიკაში“ წარმოდგე-ნილ მოხსენებებში განხილულია საკრავიერი მრავალხმიანობისა (მანანა ში-ლაკაძე, ნინა შველიძე) და ვოკალური და საკრავიერი მუსიკის ურთიერთმი-მართების საკითხები (ქეთევან ნიკოლაძე).

მეექვსე თემა „მრავალხმიანობა ქართულ ტრადიციულ სასულიერო მუსიკაში“ წარმოაჩენს ქართული მრავალხმიანი სამგალობლო სკოლების ერთიანობას (დავით შულღიაშვილი), განიხილავს ძველი ქართული ნევშური დამწერლობის საკითხებს (მანანა ანდრიაძე და თამარ ჩხეიძე, ეკა ონიანი) და გვთავაზობს პარალელებს დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ქრისტიან-ულ ეკლესიებში მიმდინარე პროცესებს შორის (მარიკა ოსიტაშვილი).

მისასალმებელია, რომ საბჭოთა იდეოლოგიის ზეწოლის გამო ქართული მუსიკისმცოდნეობიდან სრულებით გამქრალი ეს თემატიკა, საკმაოდ ფარ-თოდ იყო წარმოდგენილი სიმპოზიუმზე.

ფოლკლორის ფუნქციონირება თანამედროვე საზოგადოებაში ეთნომუსი-კოლოგიის ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური პრობლემაა, ამიტომ განსაკუთ-რებულ ინტერესს იწვევს „ტრადიციული მრავალხმიანობის სოციოლოგიუ-რი ასპექტები“, რომელიც მეშვიდე თემის შინაარსს შეადგენს. წმინდა სოციოლოგიური ხასიათის მოხსენებებთან ერთად (ნინო ციციშვილი, თამარ მესხი, მარინე ქავთარაძე) აქ მოცემულია მოხსენება ბერლინის ფონოარ-ქივის კავკასიური ჩანაწერების შესახებ, რომლის ავტორმა დრ. სუზან ციგლერმა ბოლო მომენტში ობიექტური მიზეზების გამო ვერ შესძლო სიმ-პოზიუმზე ჩამოსვლა და თავისი გამოსვლის ტექსტი თავაზიანად მოგვანო-და გამოსაქვეყნებლად.

უკანასკნელ, **მერვე თემაში** წარმოდგენილი მოხსენებები „ქართული მრავალხმიანი სიმღერა და მისი უცხოელი შემსრულებლები“ სიმპოზიუ-მის მონაწილეებმა კონსერვატორიის მცირე დარბაზში მოისმინეს (ნატო ზუმბაძე, ფრანკ კეინი, მაიკლ ბლუმი, რიჩარდ გაუ და ჯოან მილზი). შეუძ-ლებელია არ ვიყოთ მაღლიერი ყველასი, ვინც ქართულ მრავალხმიან სიმღე-რას ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ მღერის, ვისთვისაც ეს საქმე უკვე ცხოვრების საქმე ან უბრალოდ ჰობია, რადგან ამ ადამიანებმა ჩვენ დაგ-ვანახვეს, რომ ის, რითაც ქართველი ხალხი ამაყობს, მხოლოდ მისი საკუთ-რება აღარ არის. სიმპოზიუმზე ჩამოსული უცხოური ანსამბლების სიმღერის

მანერაც, ცხადია, ერთგვაროვანი არ იყო – ერთი გვხვბლავდა ქართველების მანერასთან მაქსიმალური მიახლოების, მეორე – ქართული სიმღერის ხასიათში წვდომის მცდელობით, მესამე – ქართული და საკუთარი მანერის შერწყმის უშუალოებით და მეოთხე – ქართული რეპერტუარის მართლაც ბუნებრივი და ვირტუოზული შესრულებით. ყველანი აუდიტორიის ცხოველ ინტერესსა და გულწრფელ აღფრთოვანებას იწვევდნენ. „მრგვალი მაგიდის“ წამყვანის ქ-ნ ნ. ზუმბაძის მოხსენება, რომელშიც იგი საზღვარგარეთ მოღვაწე არაქართველი შესრულებლების საკმიანობას აფასებს, ჩვენი აზრით, ცოტა მაქსიმალისტურია, მაგრამ ესეც რეალობაა და, ალბათ, გვერდს ვერც ამას ავუვლით.

და ბოლოს: ასეთი მასშტაბის ფორუმი, როგორც ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმი იყო, საქართველოში პირველად მოეწყო. მისი ორგანიზატორების სახელით გვინდა თანამშრომლობისათვის მადლობა გადავუხადოთ ყველა უცხოელ და ქართველ მეცნიერსა და მომღერალს, ყველას, ვინც აღმოგვიჩინა მატერიალური თუ მორალური მხარდაჭერა მისი ჩატარების საქმეში.

ცხადია, ეს გამოცემაც პირველია და, როგორც სიმპოზიუმი, ისიც ვერ იქნება ხარვეზებისაგან დაზღვეული. ჩვენ დიდი მადლიერებით მივიღებთ მის მიმართ გამოთქმულ ყველა შენიშვნას.

რუსუდან წურჭულია

იოსებ ჟორდანი

FROM THE EDITORS

The present volume is based on the body of papers presented at the First International Symposium on Traditional Polyphony, held in Tbilisi, Georgia, on October 2-9, 2002. The Symposium was held under the patronage of the President of Georgia, Eduard Shevardnadze. Organisers of the Symposium were Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire (Rector, professor Manana Doijashvili) and the International Center of Georgian Folk Music (President, professor Anzor Erkomaishvili). The Personal Representative of the Director-General of UNESCO, Director of the Intangible Heritage Section, Noriko Aikawa, also participated in the Symposium.

On 18th of May 2001, together with 18 other artifacts of the world's cultures, UNESCO declared Georgian traditional polyphony an Oral and Intangible Heritage of Humanity. This provided a strong impetus to transform the International Conference that was held regularly at Tbilisi State Conservatoire into an event of national importance. The idea of Prof. Manana Doijashvili, Rector of Tbilisi State Conservatoire, to host a major International Symposium on Traditional Polyphony was supported by the President of the International Center of Georgian Folk Music Prof. Anzor Erkomaishvili. Support of the President of Georgia became a crucial factor for the success of the Symposium.

The Tbilisi International Symposium on Traditional Polyphony had already had important consequences:

- With the support of the participants of the Symposium and UNESCO an International Research Center for Traditional Polyphony was established at Tbilisi State Conservatoire;
- The Symposium gave Georgian ethnomusicologists an opportunity to get acquainted with the experience of the leading Western ethnomusicologists and ethnomusicological schools, and new interesting prospects of co-operation emerged;
- It was decided to organise in Tbilisi an International Symposium on Traditional Polyphony every two years;
- Periodical publications and rare ethnomusicological books that were brought and donated by the participants of the Symposium constituted the basis for the Fund of European and American ethnomusicological publications of the International Research Center for Traditional Polyphony;
- Ways of financial assistance by the countries associated in UNESCO were established;
- UNESCO supported the three-year Program of Preservation and Development of Georgian Polyphony, a program developed by the International Center for Traditional Polyphony and the International Center of Georgian Folk Music.

We are particularly grateful to the Japanese Government which actually funded this program and together with many other positive changes, helped to provide the International Center for Traditional Polyphony with modern audio and video technology.

* * *

Before we discuss the structure of this volume it seems appropriate to discuss briefly the history of scholarly research of Georgian polyphony.

Foundations of the academic study of Georgian polyphony were laid in the second half of the 19th Century when Georgian writers and scholars published the first essays on old Georgian professional music (Christian church-songs, composed by Georgian composers mostly in the 8-12th Centuries), and folk song.

The founder of Georgian ethnomusicology (or - musical folkloristics) is Dimitri Arakishvili, one of the founders and greatest representatives of the New Georgian composer's school. During the first years of the 20th century he recorded, transcribed and published about 500 Georgian traditional songs in the volumes published in Moscow by the Musical-Ethnographic Committee of the Society of Naturalists, Anthropology and Ethnography of the University of Russia. The first research publications of D. Arakishvili (1906, 1908, 1916) contained very interesting observations on the originality of Georgian musical language, on the non-tempered nature of scales and fourth and fifth vertical organisation of Georgian musical system.

From 1910, and particularly, from the 1920s and the 1930s European scholars had their first "taste" of Georgian traditional polyphony. Scholars like Robert Lach, Georg Shunnemann, and particularly Siegfried Nadel and Marius Schneider, paid considerable attention to Georgian traditional polyphony. "Georgian Songs with Musical Notations" by Siegfried Nadel (1933) is one of the first important works on Georgian music by a non-Georgian scholar. In this publication, among many other topics, the autochthonous origin of Georgian polyphony and the possible role of the impulses from Georgia for the emergence of European polyphony are discussed. The idea of the possible influence of Georgian traditional polyphony on the emergence of professional polyphony in medieval Europe was elaborated by Marius Schneider during the 1940s and the 1960s (including the second edition of his "History of Polyphony", 1969).

Establishment of the Communist regime in Georgia in 1921 stopped the research of Georgian Sacred music for the next 70 years, although the research of traditional secular music went on. Outstanding contributions were made by Ivane Javakhishvili, Grigol Chkhikvadze, Shalva Aslanishvili, Vladimir Akhobadze, Otar Chijavadze, Valerian Magradze, Christopher Arakelov, Kakhi Rosebashvili, Mindia Jordania, Edisher Garakanidze and many others. Their works discussed not only the general questions of Georgian traditional music, but peculiarities of singing styles of different regions, rhythmic and melodic features, scales, harmony, cadences, interrelationship of speech and singing intonations, instrumental music, etc.

The new generation of ethnomusicologists that appeared in Georgia in the 1980s started research in the sphere of sacred music of Georgia. The results of their research were evident at the International Conferences dedicated to the problems of traditional polyphony that took place in Tbilisi and Borjomi in 1984, 1986 and 1988. Most of the Georgian ethnomusicologists of the older and middle generations participated in these conferences.

The first conference on traditional polyphony was hosted by the Tbilisi State Conservatoire. Representatives of different ethnomusicological schools of the former Soviet Union took part in the conference. Scholarly sessions were followed by live performances by different ensembles of Georgian traditional music. This kind of synthesis between the scholarly sessions and live performances of traditional poly-

phonic music became characteristic of all the following conferences dedicated to the problems of traditional polyphony.

Wider, international character occurred at the conferences held in Borjomi in 1986 and particularly in 1988. Help from the internationally renowned Georgian composer Gia Kancheli (then the first Secretary of the Union of Composers of Georgia) was very important for the success of the latter. Among the organisers of the 1986 International Conference of Traditional Polyphony were Tbilisi's State Conservatoire and the Union of Composers of Georgia, and two other organisations – the Musical Society of Georgia and the Center of Mediterranean Studies at Tbilisi State University – were also among the hosts of the 1988 conference. These conferences were held in the spectacular Borjomi House of Composers. Morning and afternoon scholarly sessions were followed by evening performances by authentic village choirs from different regions of Georgia. These conferences had international representation by European and American scholars, quite unusual for the peripheral Republics of the USSR. The help of leading Russian ethnomusicologists Izaly Zemtsovsky in organising these conferences and his numerous consultations during the 1980s were very important for the young generation of Georgian ethnomusicologists.

The hard political, social and economical circumstances that followed the break-up of the Soviet Union from the beginning of the 1990s halted the series of conferences dedicated to the problems of traditional polyphony. Only 10 years later after the last Borjomi International Conference, as a result of the efforts by the Tbilisi State Conservatoire, the series of the special conferences dedicated to the problems of traditional polyphony were brought back (1998). The next conference (2000) had more international participants and was supported by the SOROS foundation. Materials of all the conferences have been published – in a form of extended summaries (1984, 1986, 1988 conferences in Russian) or as a collection of complete papers (1998 and 2000 conference materials, published in Georgian and English).

All this was formed a consistent path to the first International Symposium on Traditional Polyphony. On one hand, this Symposium summed up the century-old development of Georgian ethnomusicology, and on the other hand, it started a new period in the study of traditional polyphonic culture.

Ostensibly, there was a certain commonality between the First International Symposium of Traditional Polyphony and the International Conferences held in Borjomi in the 1980s, as they both were based on a succession of daily scholarly sessions and the evening concerts. At the same time, the scale of these two scholarly meetings was quite different. In 2002, on the verge of two millennia, and for the first time in its long history, Georgian polyphony was represented in its full glory, and not only in front of the distinguished scholars, participants of the symposium, but in front of Georgian people as well. This Symposium proved that Georgian traditional polyphony had already become an internationally renowned phenomenon, which is sung and loved in Japan and USA, France and Canada, UK and Holland, Australia and Sweden. The Symposium was not only a scholarly discussion of the problems of traditional polyphony, but turned into a triumph of Georgian sacred and secular polyphonic music.

In total, 38 scholars from nine countries participated in the scholarly part of the Symposium, and more than 500 performers participated in the concerts, among them more than 130 singers from overseas.

In order to fully reflect the whole Symposium we decided to include the speech of the Personal Representative of the Director-General of UNESCO Noriko Aikava, which she delivered on October 4th, between the scholarly sessions of the Symposium.

It is well known that UNESCO is actively working on an International Convention of Preservation of the Intangible Heritage of Humanity. The Organisational committee of the Symposium received the draft of the convention and distributed it to participants of the Symposium. According to the unanimous response to the convention we need to support the non-material heritage of humanity, which is under threat because of the processes occurring in contemporary World. UNESCO gives a special role and responsibility to the governments of participating countries in the preservation of the cultural heritage of mankind. On the final session of the Symposium participants signed the address of the Participants of the First International Symposium on Traditional Polyphony to the UNESCO. We included the text of this address in our volume as well.

The structure of this volume generally follows the structure and the themes of the actual Symposium. The whole Symposium was running without the parallel working sessions.

The first theme, **“General Theory of Polyphony and Musical-Aesthetic Aspects”**, consisted of several papers (Izaly Zemtsovsky, Steven Brown, Joseph Jordania, Rusudan Tsurtsumia, Evsevi Chokhonelidze and Nino Pirtskhalava). These papers represent the wide range of themes – from the understanding of polyphony as a specific form of musical thinking and creativity, and the origins of polyphony in the multidisciplinary systemic study, to the philosophical-aesthetic understanding of Georgian polyphony.

The title of the second theme was partly changed: **“Methodology of Transcription and the Acoustic Methods of Research of Traditional Polyphony”** instead of the original “Methodology of Transcription and the Scales of Traditional Polyphony”. This change was due to the unscheduled participation of a group of Japanese scholars in the Symposium. Papers presented at this theme (Simha Arom, Franz Foedermayr, Yamashiro Shoji and his colleagues – Nishina Emi, Kawai Norie, Honda Manabu, Nakamura Satoshi, Yagi Reiko) clearly demonstrated the advantages of the contemporary digital technology in the research of some aspects of traditional polyphony. Unfortunately, Georgian ethnomusicology lacks this important technological means of musicological research.

Changes in the second theme resulted in the separation of the third theme: **“Scales of Georgian Polyphony”**. It was a nice surprise that besides Georgian ethnomusicologist Malkhaz Erkvanidze, two of the overseas participants, Stuart Gelzer and Johan Westmann, also presented their finding and ideas on the scales of Georgian polyphonic music. It is evident that the full-scale research of the pe-

cularities of the scale systems of Georgian polyphony will require time and contemporary technological methods, and besides ethnomusicologists, experts of the musical – theoretical systems should also contribute to this research.

As one would expect, the biggest number of papers were delivered under the fourth theme, **“Regional Styles and Musical Language of Traditional Polyphony”**. In this section reader will find the papers on vocal polyphony of Eastern Arabia (Dieter Christensen), Bulgaria (Timothy Rice) and the Central Asian phenomenon of overtone singing (Tran Quang Hai). The biggest section of the papers were dedicated to multidialectal Georgian traditional polyphony, delivered by Georgians Nino Maisuradze, Ketevan Nakashidze, Vladimer Gogotishvili, Maka Khardziani and Nino Kalandadze-Makharadze as well as the non-Georgian scholar Thomas Hoizermann. One more paper (Marina Kvizhinadze) dedicated to the presentation of a new Georgian song is included in this section as well.

The fifth theme **“Polyphony in Instrumental music”** contains papers dedicated to the problems of instrumental music and instrumental polyphony (Manana Shilakadze, Nina Shvelidze) as well as the interrelationship of instrumental and vocal forms of polyphony (Ketevan Nikoladze).

The sixth theme **“Polyphony in Georgian Traditional Sacred Music”** consists of papers dedicated to different aspects of study of Georgian church-singing traditions: the unity of different church-singing schools of different regions of Georgia (David Shugliashvili), problems of the neumatic writing of medieval Georgia (Eka Oniani, Manana Andriadze and Tamar Chkheidze) and parallels between the processes going on within Christian Churches of the East and West (Marika Ositashvili). Fortunately this theme, completely banned by the former Soviet government, was well represented at the Symposium.

The social aspect of traditional music in society is one of the most important spheres of contemporary ethnomusicology, which is why the seventh theme **“Sociological Aspects of Traditional polyphony”** was of special interest. Besides purely sociological papers (Nino Tsitsishvili, Tamar Meskhi and Marine Kavtaradze) this section also contains a paper on the Caucasian recordings of the 1910s at the Berlin PhonogramArchive. Its author dr. Susanna Ziegler could not arrive for the actual Symposium, but kindly sent her paper for publication.

The eighth and final session was held in a Small Hall of Tbilisi State Conservatoire and had as its theme **“Georgian Polyphonic Song and its Foreign Performers”** (Nato Zumbazde, Frank Kane, Michael Blum, Joan Mills and Richard Gough). It is impossible not to be grateful to all those professional or amateur singers, for whom Georgian polyphonic song has become part of their lives. They made us see that Georgian polyphonic song does not belong any more to Georgians only. Of course, non-Georgian ensembles from the UK, USA, France, Canada, Japan, Australia and Sweden who performed at the Symposium were very different from each other. Some ensembles won Georgian audiences with their singing style being so close to the singing style of Georgian authentic or stage ensembles, some – with their attempt of getting closer to Georgian character, some – with an interesting mix of Georgian and original singing styles, and some – with the technical virtuosity of their singing.

All the ensembles, as well as the presenters at the Round Table discussion, aroused deep public interest. In our opinion, the critical comments of the Chair of the Round Table Nato Zumbadze were a bit too maximalistic, but this is reality, and we cannot ignore such point of view as well.

And finally, this was the first time that a meeting of the scale of the first International Symposium of Traditional Polyphony had been held in Georgian. From the organisers of the Symposium we wish to thank all the foreign and Georgian participants (academics, singers and guests) who helped us financially and otherwise in organising the 2002 International Symposium on Traditional Polyphony in Tbilisi.

This publication, as the Symposium itself, was the first of its kind, and, naturally, it cannot be immune from imperfections. We will gratefully accept all criticism and suggestions for the benefit of our future Symposia and publications.

RUSUDAN TSURTSUMIA
JOSEPH JORDANIA

ნორიკო აიკავა

იუნესკოს არამატერიალური მემკვიდრეობის
სექციის დირექტორი

მიმართვა ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის ორგანიზატორებისა და მონაწილეებისადმი

ქალბატონ მანანა დოიჯაშვილს,
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორს

ბატონ ანზორ ერქომაიშვილს, ქართული
ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრის პრეზიდენტს

ბატონ პეტრე მეტრეველს, იუნესკოს საქართველოს
ეროვნული კომისიის გენერალურ მდივანს

ქალბატონებო და ბატონებო,

ნება მომეცით, პირველ რიგში, გამოვხატო უდიდესი ბედნიერება დღეს ჩემი აქ ყოფნის გამო და მადლობა გადავუხადო ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის ორგანიზატორებს — თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიას, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრს და იუნესკოს საქართველოს ეროვნულ კომისიას — ჩემი აქ მოწვევისა და მათი არაჩვეულებრივი სტუმართმოყვარეობისათვის. უნდა აღვნიშნო, რომ საქართველო ყოველთვის ჯეროვნად აფასებდა არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის უდიდეს როლს. ამის ნათელი დასტურია ის უმაღლესი დაფასება და თაყვანისცემა, რომელსაც ქართველი ხალხი გამოხატავს ტრადიციული მრავალხმიანობისა და მისი შემსრულებლების მიმართ, მაშინ, როდესაც ბევრი სხვა ერის წარმომადგენლები მხოლოდ ახლა აცნობიერებენ, თუ რა არსებითი მნიშვნელობა აქვს ამ საგანძურს მათი იდენტურობისა და ინდივიდუალურობისათვის.

მინდა თქვენი ყურადღება შევაჩერო კაცობრიობის არამატერიალური და ხელთუქმნელი კულტურული მემკვიდრეობის იუნესკოს დეკლარაციაზე. 2001 წელს იუნესკოს მიერ ამ ტიტულის შემოღებამ საშუალება მოგვცა შეგვედგინა სია, რომელშიც შევიდა გამორჩეული ღირებულების მქონე და გაქრობის საშიშროების საფრთხის ქვეშ მყოფი 19 კულტურული ძეგლი, მათ შორის ქართული მრავალხმიანი სიმღერა.

ამ დეკლარაციის ძირითადი მიზანია

* შეცვალოს დამოკიდებულება არამატერიალური და ხელთუქმნელი მემკვიდრეობის მნიშვნელობის მიმართ და ყურადღება მიაპყროს მისი დაცვისა და აღორძინების აუცილებლობას;

* ჯეროვანი შეფასება მისცეს და შეადგინოს მსოფლიოს არამატერიალური და ხელთუქმნელი კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშების ნუსხა;

* მიმართოს თხოვნით სხვადასხვა ქვეყნის მთავრობებს აღრიცხონ არამატერიალური და ხელთუქმნელი კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშები და განახორციელონ ლეგალური, ადმინისტრაციული და ფინანსური ღონისძიებები მათი დაცვისათვის;

* ხელი შეუწყოს ტრადიციული ხელოვნების ადგილობრივ წარმომადგენლებსა და შემსრულებლებს მათი ხელთუქმნელი მემკვიდრეობის იდენტიფიკაციაში, დაცვასა და აღორძინებაში.

სიამოვნებით მინდა აღვნიშნო, რომ ჩვენ დეკლარაციის ძალაში შესვლამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ადგილობრივ, ეროვნულ და საერთაშორისო დონეებზე. ადგილობრივ დონეზე ამის ნათელი მაგალითია, თუ როგორი სიამაყის გრძნობით აღივსნენ ადგილობრივი შემსრულებლები და ავტორები თავისი კულტურული მემკვიდრეობის ასეთი პრესტიჟული საერთაშორისო და ეროვნული აღიარების გამო (ჩვენ გუშინ მოწმენი გავხდით თუ როგორ ამაყობენ ამით სხვადასხვა სოფლის მომღერლები). აღიარების ფაქტმა ასევე დააჩქარა თანამშრომლობა ერთი და იგივე კულტურული მემკვიდრეობის წარმომადგენელ სხვადასხვა თემს შორის. სახელმწიფო დონეზე მთავრობებმა დაიწყეს სხვადასხვა ლეგალური, ადმინისტრაციული და ფინანსური მექანიზმების შემუშავება თავისი ხელთუქმნელი მემკვიდრეობის დაცვისათვის. მაგალითისათვის გამოდგება კუნქუს ოპერა ჩინეთში და ელქეს მისტერიული სპექტაკლი ესპანეთში. საერთაშორისო სამეცნიერო წრეების მოზიდვის მიზნით საქართველოს მთავრობამ მოაწყო საერთაშორისო სიმპოზიუმი.

მაგრამ მხოლოდ იუზნისპოს აღიარება არ გულისხმობს მსოფლიოს ხელთუქმნელი მემკვიდრეობის დაცვის ადექვატური მექანიზმების შემუშავებას. აუცილებელია, საერთაშორისო ნორმატიული აქტებით საერთაშორისო სოლიდარობის მობილიზაცია იმ მემკვიდრეობის დასაცავად, რომელსაც გლობალიზაციის პროცესები, სწრაფი სოციალური ცვლილებები, სოფლის გაღარიბება, შეუქცევადი ურბანიზაცია, ეთნიკური კონფლიქტები, ემიგრაცია და მოსახლეობის გადაადგილება გაქრობით ემუქრებიან. არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ არსებული ერთადერთი ლეგალური საერთაშორისო ტექსტი გახლავთ 1989 წლის რეკომენდაცია ტრადიციული კულტურისა და ფოლკლორის დაცვის თაობაზე, რომელმაც ვერ მოახდინა სასურველი ზემოქმედება წევრ ქვეყნებზე. ამ მიზეზით მიმდინარე წლის 23-27 სექტემბერს პარიზში იუნესკოს გენერალურმა დირექტორმა ბატონმა კოიშირო მაცუურამ თავის მიმართვაში არამატერიალური მემკვიდრეობის კონვენციის წინასწარი პროექტის მთავრობათაშორის ექსპერტების პირველ შეხვედრაზე განაცხადა: „თანდათან არამატერიალური მემკვიდრეობის დაცვა კულტურული იმპერატივიდან ნორმატიულ იმპერატივად გადაიქცა.“

სხვა მნიშვნელოვან ნაბიჯებს შორის მინდა გამოვარჩიო 2001 წლის ნოემბერში გენერალური კონფერენციის 31-ე სესიაზე მიღებული 2 მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილება. პირველი გახლავთ კულტურული მრავალფეროვნების იუზნისპოს უნივერსალური დეკლარაცია, რომელიც გულისხმობს

კულტურული მემკვიდრეობის ყველა ფორმის დაცვის უდიდეს მნიშვნელობას მსოფლიოს კულტურული მრავალფეროვნების შენარჩუნების გზით. მეორე გახლავთ 31 C/30 რეზოლუციის მიღება, რომლის თანახმად არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის საკითხი უნდა დარეგულირდეს საერთაშორისო კონვენციის საშუალებით. სულ ახლახანს კულტურის მინისტრების მესამე მრგვალ მაგიდაზე გადაიდგა კიდევ ერთი ნაბიჯი ამ მიმართულებით, სახელწოდებით „არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა — კულტურული მრავალფეროვნების სარკე.“ კერძოდ, მინისტრებმა კულტურული მრავალფეროვნება და არამატერიალური მემკვიდრეობა აიყვანეს პოლიტიკის რანგში და ხაზი გაუსვეს არამატერიალური მემკვიდრეობის, როგორც კულტურული მრავალფეროვნების უმთავრესი ფაქტორისა და განვითარების ერთ-ერთი აუცილებელი პირობის მნიშვნელობას. არამატერიალური მემკვიდრეობა წარმოადგენს შემოქმედების წყაროს და მამასადამე შემოქმედებითი და სავალდებულო განვითარების წყაროსაც. სტამბულში მინისტრებმა განაცხადეს, რომ ეროვნულ დონეზე, წევრმა ქვეყნებმა უნდა შეიმუშავონ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის იდენტიფიკაციის, დოკუმენტაციის, დაცვისა და გავრცელების პოლიტიკა მოსახლეობის განათლებისა და შეგენების ამაღლების გზით. გარდა ამისა, მინისტრებმა თხოვნით მიმართეს იუნესკოს, შეიმუშავოს საერთაშორისო თანამშრომლობის ახალი ფორმები, „მაგალითად, აღიარების მექანიზმების და ქსელის შექმნის, საუკეთესო გამოცდილების დაფიქსირებისა და რესურსების მობილიზაციის გზით.“ ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს სიღარიბის დონით, კონფლიქტებითა და კრიზისებით გამორჩეულ ქვეყნებსა და რეგიონებს. მინისტრები შეთანხმდნენ, რომ შესატყვისი საერთაშორისო კონვენციის შემუშავება იქნებოდა მათი საერთო მიზნისაკენ გადადგმული დადებითი ნაბიჯი.

უნდა აღინიშნოს, რომ სტამბულში ჩატარებულმა მრგვალმა მაგიდამ, არამატერიალური მემკვიდრეობის კონვენციის წინასწარი პროექტის მთავრობათაშორის ექსპერტების პირველმა შეხვედრამ, განიხილა არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ნორმატიული აქტების მთელი რიგი მნიშვნელოვანი საკითხები. სამთავრობო ექსპერტები შეთანხმდნენ, რომ მომავალ კონვენციაში გათვალისწინებული იქნება შემდეგი მომენტები:

1. ტერმინი „Safeguarding“ შეიცვალოს ტერმინით „Protection“;
2. კონვენციაში უნდა აისახოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ინტეგრაციული გზით გავრცელების/გადაცემის მნიშვნელობა;
3. დახმარება უნდა განხორციელდეს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ამის სურვილი აქვთ თვითონ რეგიონებს და თავიდან უნდა ავიცილოთ აღდგენისა და განახლების ნებისმიერი „ხელოვნური“ მცდელობა;
4. პრიორიტეტი უნდა მიექცეს საშიშროების წინაშე მდგომ არამატერიალური კულტურის ნიმუშებს;
5. გაიმიჯნოს მატერიალური და არამატერიალური მემკვიდრეობა;
6. განხორციელდეს აღრიცხვა, შეიქმნას არქივები და „საუკეთესო გამოცდილების“ ნუსხა, რაც მეტად მნიშვნელოვანია ცოდნის ამაღლებისა და არამატერიალური მემკვიდრეობის თანადგომისათვის;

7. მკაფიოდ უნდა გაიმიჯნოს მოვალეობები სახელმწიფოსა და ადგილობრივ თემს შორის;

8. თავიდან უნდა ავიცილოთ სხვა მთავრობათშორისი ორგანიზაციების საქმიანობის დუბლირება, განსაკუთრებით ეს ეხება WIPO-სა და ბიო მრავალფეროვნების კონვენციის სამდივნოს ანუ იუნესკოს კონვენცია არ უნდა გულისხმობდეს არც ინტელექტუალური საკუთრების უფლების საკითხს და არც ბიოლოგიურ და ეკოლოგიურ რესურსებს;

9. დაცვისა და თანადგომის საქმეში ჩართული უნდა იყვნენ შემსრულებლები/ავტორები და ადგილობრივი თემის წარმომადგენლები.

სხვადასხვა მოსაზრება გამოითქვა კონვენციის გამოყენების მოცულობასთან დაკავშირებით: ზოგიერთი ქვეყანა უპირატესობას აძლევდა მკაფიო და მკაცრ გამიჯვნას, ხოლო სხვები ემხრობოდნენ ნაკლებად მკაცრ გამიჯვნას, ითვალისწინებდნენ რა სხვადასხვა კონტინენტზე არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მრავალფეროვნებას. ექსპერტთა უმრავლესობა მხარს უჭერდა კონვენციის მოცულობის შევიწროვებას მისი პრაქტიკული გამოყენების გამარტივების მიზნით.

გარდა ამისა, აზრები გაიყო არსებული *აღიარებული შედეგების* სიის მომხრეთა შორის; ერთნი ემხრობოდნენ მხოლოდ გაქრობის საშიშროების საფრთხის წინაშე მყოფი ნიმუშების შეტანას სიაში, ხოლო მეორენი საერთოდ სიის არსებობის წინააღმდეგნი იყვნენ.

ამ შეხვედრის შედეგად გენერალურ დირექტორს შესთავაზეს გააგრძელოს მუშაობა კონვენციის წინასწარ პროექტზე წვერი სახელმწიფოების რეკომენდაციების გათვალისწინებით, რათა შემუშავდეს საბოლოო ტექსტი 2003 წლის თებერვალში მთავრობათაშორის შეხვედრაზე წარსადგენად.

დავუბრუნდეთ საქმიანობას ადგილობრივ და ეროვნულ დონეებზე; მინდა ხაზგასმით აღვნიშნო, რომ კულტურული ფორმის ან სივრცის ჩართვა *აღიარებული შედეგების* სიაში ავალდებულებს იუნესკოს აქტიური დახმარება გაუწიოს შემსრულებლებსა და ავტორებს, რომელთაც პრობლემები აქვთ დაცვის გეგმის დაფინანსებაში. ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს აღიარების შემდგომ საქმიანობას, ვინაიდან დაცვისა და გადარჩენისათვის განეული ძალისხმევა არის *აღიარების პროგრამის* მთავარი გასაღები. ამ თვალსაზრისით, მინდა დიდი სიამოვნებით დავუჭირო მხარი საქართველოში თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბაზაზე მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრის დაარსებას. ასეთი დაწესებულების შექმნა ნიშნავს არა მარტო ქართული მრავალხმიანობის გადარჩენას, არამედ იგი ხელს შეუწყობს საერთაშორისო ცოდნის დონის ამაღლებას ინტერნეტის საშუალებით. *საქმიანობის გეგმის* შემუშავების დროს გათვალისწინებული უნდა იქნას სხვა მნიშვნელოვანი მომენტები:

1. გეგმის მოცულობა უნდა გასცდეს „ჩაკრულო“ (პოპულარულ) სიმღერებს და მოიცავს ქართული მრავალხმიანი სიმღერის მთელი კულტურული სივრცე;

2. შეიქმნას ზედამხედველთა კომიტეტი, რომელიც იზრუნებს პოლიტიკურ, ადმინისტრაციულ და აკადემიურ სფეროებზე, განსაკუთრებით კი სხვადასხვა პროვინციის მომღერლებზე;

3. განხორციელდეს ქართული მრავალხმიანი სიმღერისა და მისი შემსრულებლების აღრიცხვა;

4. შემუშავდეს სტრატეგია, რომელიც მიმართული იქნება არა იმდენად პროფესიული არტისტების მიერ ხალხური სიმღერის სასცენო შესრულებაზე, რამდენადაც ბუნებრივ გარემოში ცოცხალი პრაქტიკის დაცვასა და თაობებისათვის გადაცემაზე;

5. გატარდეს ლეგალური, ადმინისტრაციული და ფინანსური ზომები მრავალხმიანობის გადარჩენისათვის, განსაკუთრებით შემსრულებელთა დაცვისათვის აუცილებელი პირობების შესაქმნელად;

6. შემუშავდეს ღონისძიებები ცოცხალი გამოცდილების დაკარგვის პროცესის თავიდან ასაცილებლად ან მის შესანელებლად.

ქალბატონებო და ბატონებო,

იუნესკო მზად არის მოიზიდოს ფონდები სხვადასხვა დონორებისაგან, რათა ხელი შეუწყოს ქართული მრავალხმიანი სიმღერის დაცვისა და მზრუნველობისათვის *სამოქმედო გეგმის* შემუშავებას. ასეთი შეხვედრა იდეალური საშუალებაა ამ გეგმის მომზადებისათვის ექსპერტთა შორის აზრთა გაზიარებისა და რჩევების გათვალისწინებით. ექსპერტებს შეუძლიათ ასევე თანამშრომლობა და თანადგომა *სამოქმედო გეგმის* ჩამოყალიბებაში, მათ მიერ წარმოდგენილი ორგანიზაციების სახელით. შეიძლება ითქვას, რომ ამ სიმპოზიუმის მუშაობის პროცესში უკვე შეიქმნა საერთაშორისო ქსელი.

დარწმუნებული ვარ, რომ აქ შეკრებილ ექსპერტებს დიდი სურვილი აქვთ, დახმარება შესთავაზონ საქართველოს *სამოქმედო გეგმის* მომზადებასა და განხორციელებაში, ვინაიდან ყოველი მათგანი ქართული მრავალხმიანობის დიდი მოყვარულია და მისი მომავალი აღელვებს.

და ბოლოს, ნება მომეცით, კიდევ ერთხელ გამოვხატო ჩემი საუკეთესო სურვილები ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მიმართ და აღვნიშნო, რომ თავისი სამეცნიერო ღირებულებითა და მნიშვნელობით იგი დიდ ზეგავლენას მოახდენს საზოგადოებრივ აზრზე.

დიდ მადლობას მოგახსენებთ ყურადღებისათვის და გისურვებთ წარმატებას თქვენს საქმიანობაში.

თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა

impact at the local, national and international levels. For example, the most significant implication at the local level is, first of all, that immediately after Proclamation, artists, creators and custodian communities concerned felt proud of their proclaimed cultural expressions thanks to this prestigious international and national recognition (we have all witnessed yesterday how proud were the singers from different villages). The proclamation also contributed to reinforce cooperation among different communities practicing the same intangible cultural heritage. At the national level, governments have begun to take actions to elaborate legal, administrative and financial mechanisms to protect the intangible cultural heritage. For example, I can cite the cases of the Kunqu opera in China and the Mystery Play of Elche in Spain. In Georgia, the government organized this international symposium to attract the attention of the international scientific community.

However, the UNESCO Proclamation alone does not constitute an adequate mechanism for the preservation of the world's intangible heritage. There is a need for mobilizing international solidarity by way of international normative instrument to protect this heritage, which is threatened with disappearance due to such processes as globalization, rapid social change, rural impoverishment, rapid urbanization, ethnic conflict, immigration and displacement. The only existing international text in relation to the intangible cultural heritage, the 1989 *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*, has had only moderate success with the Member States due to its optional nature (being a "soft law"). This has led the Director General of UNESCO, Mr. Koichiro Matsuura to declare in his address to the *First Intergovernmental Expert Meeting on the Preliminary Draft Convention on Intangible Heritage*, which took place in Paris last week (23-27 September, 2002), that "the protection of intangible heritage has gradually been transformed from a cultural imperative into a normative imperative".

Among other important steps towards the standard-setting action, I would like to single out two important decisions taken during the 31st session of the General Conference, in November 2001. First, the *Universal Declaration of UNESCO on Cultural Diversity* that underscored the significant role of safeguarding all forms of cultural heritage in defending the world cultural diversity. Second, the adoption of the *Resolution 31 C/30* affirming that the question of the intangible cultural heritage should be regulated by means of an international convention. More recently, a new step has just been taken at the *Third Round Table of Ministers of Culture*, entitled "Intangible Cultural heritage – a Mirror of Cultural Diversity": Ministers placed cultural diversity and intangible heritage in the realm of political agenda and stressed the significance of the intangible cultural heritage as one of the major factors for cultural diversity, which is indispensable for sustainable development. As the intangible cultural heritage is the spring-well of creativity, it is also the source for creative and sustainable development. Ministers declared in Istanbul that at national level, Member States should seek to develop policies aiming at the identification, documentation, protection and dissemination of the intangible heritage through education and awareness raising. With regard to the international level, Ministers requested UNESCO to develop new forms of international cooperation, "for example by setting up mechanisms of recognition, inventories of best practice and the creation of networks, as well as by mobilizing

resources." In this regard, particular attention should be paid to countries and territories suffering from poverty, conflicts and crises. Ministers concluded finally that an appropriate international Convention would be a positive step towards their common goals.

In the wake of Istanbul Round Table, the *First Intergovernmental Expert Meeting on the Preliminary Draft Convention on Intangible Heritage* that I mentioned earlier, discussed a number of important points with regard to normative action for the safeguarding of the intangible cultural heritage. The governmental experts agreed upon the following points to be considered in the future Convention:

1. The term "Safeguarding" should be used instead of "Protection";
2. Significance of intergenerational transmission of the intangible cultural heritage should be reflected in the Convention;
3. Revitalization should be encouraged only when desired by the communities themselves, and any "artificial" revitalization imposed from outside should be avoided;
4. The higher priority to be granted to the intangible heritage in danger;
5. The close link between the tangible and intangible heritage;
6. Establishment of inventories, archives and a list of "best practice" should be encouraged as a vehicle of awareness-raising and promotion of the intangible heritage;
7. Clear distribution of tasks between the States and the local communities should be made;
8. Avoid any duplication with other intergovernmental agencies, particularly WIPO and the Secretariat of the Convention on Bio Diversity that is to say UNESCO Convention should neither include the matter of intellectual property right nor biological and ecological resources;
9. To ensure the implication of actors/creators and local communities at all levels of action of safeguarding and promotion.

Different views were expressed regarding the scope of application of the Convention: some countries preferred clear and strict delimitation, while other countries were in favour of a rather vague delimitation, taking into account the diversity of the intangible cultural heritage on different continents of the world. The majority of experts were in favour of narrowing down the scope to facilitate practical implementation of the Convention.

Also, opinions were divided among those who were in favour of a list like the existing Proclamation, those who wished to limit the list only to the list of endangered intangible cultural heritage, and those who were against the idea of having a list.

As a result of this meeting, it was recommended that the Director-General continue to take forward the work on the preliminary-draft convention, integrating the amendments proposed by the Member States in order to draft a consolidated text to be submitted at the next intergovernmental meeting to take place in February 2003.

Going back to the action at the local levels, I should like to underline that the inclusion of a cultural form or space on the list of Proclaimed Masterpieces commits UNESCO to doing its utmost to assist the artists and creators concerned by financing a safeguarding plan. This follow-up action to the Proclamation is of great significance, as safeguarding actions are key to the success of the Proclamation programme. In the light of this, I should like to endorse with enthusiasm the proposal to establish a Georgian International Center of Polyphony to be located within the premises of

the Tbilisi State Conservatoire. Creation of such an institution will not only ensure the preservation of Georgian Polyphony, but also raise awareness at the international level through networking. Other crucial points to be taken into consideration while elaborating a Plan of action could be:

1. The scope of the Plan should be expanded beyond the Chakrulo songs to include the entire cultural space of Georgian polyphonic singing;
2. Establish a Steering Committee encompassing all stakeholders: political, administrative, academic and more particularly, representatives of singers of different provinces;
3. A plan of establishing a national inventory of Georgian Polyphonic singing and singers;
4. A strategy should be developed for the safeguarding and transmission of the living practice in its original context rather than focusing on stage performances by professional artists;
5. Legal, administrative and financial measures should be elaborated to guarantee conditions for the survival of the Polyphonic singing tradition and, more particularly, the protection of the performers;
6. Measures to prevent or slow down the process of disappearance of the living practice should be described.

Ladies and gentlemen,

UNESCO is ready to raise funds from different donors to assist the implementation of the action plan to safeguard and promote Georgian Polyphonic Singing. We therefore need urgently a detailed Plan of Action. A meeting of this kind is an ideal opportunity to obtain ideas and advice of experts for the preparation of such a plan. Experts can also propose cooperation and contribution of the institutions where they belong to the preparation or implementation of the Plan of action. We can already consider that an international network has been created during the present symposium.

I am confident that the experts gathered here are all willing to offer their contribution to the Georgian authorities for the preparation and implementation of the action plan, as they are all lovers of Georgian Polyphony and are concerned about its future development.

In closing, please allow me to reiterate my very best wishes to this First International Symposium on Traditional Polyphony, and express my high confidence in its scientific value and in the favourable impact it will have on public opinion.

I thank you for your kind attention and wish you every success in your work.

ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მონაწილეთა

მიმართვა

იუნესკოს განერალურ დირექტორს

გატონ კოიშირო მაცუშრას

ჩვენ, ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მონაწილეები დიდ შეფასებას ვაძლევთ იუნესკოს მიერ „კაცობრიობის არამატერიალური კულტურის შედევრების გამოცხადების“ პროგრამას და ვაღიარებთ მის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ადგილობრივ, ეროვნულ და საერთაშორისო დონეზე. ჩვენ, ასევე, მხარს ვუჭერთ იუნესკოს მიერ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის საერთაშორისო კონვენციის მომზადებას. ვიმედოვნებთ, რომ გამოცხადების პროექტი აისახება კონვენციაში მისი მიღებისთანავე. გვჯერა, რომ ეს კონვენცია ხელს შეუწყობს მსოფლიოს კულტურული მრავალფეროვნების პოპულარიზაციას გლობალიზაციის ერაში. ყველა მხარემ, მათ შორის არა-სამთავრობო ორგანიზაციებმა მონაწილეობა უნდა მიიღონ საუკუნეების განმავლობაში შექმნილი კაცობრიობის უნიკალური საგანძურის დაცვის საქმეში.

ჩვენ ვიზიარებთ კონვენციის პროექტში მოცემულ დეფინიციას არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ. კერძოდ, ფორმულირებას, რომლის თანახმად არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა წარმოადგენს „ხალხების ცოდნის, უნარის და შემოქმედებითი ნიჭის განვითარებას, მის შედეგად შექმნილ პროდუქტს, რესურსებს, სივრცეს და სოციალური და ბუნებრივი კონტექსტის სხვა ასპექტებს.“

ჩვენ ვეთანხმებით მომავალ კონვენციას, რომლის მიზანია გააღრმავოს მისი ნევრი ქვეყნების ცოდნა არამატერიალური კულტურის მემკვიდრეობის დაცვის აუცილებლობის კუთხით, გაატაროს პოლიტიკა, რომლის შედეგად არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა კვლავ შეასრულებს თავის სასიცოცხლო ფუნქციას ყოველდღიურ ცხოვრებაში და მოახდინოს მისი ინტეგრირება ყოველსომცველ გეგმიურ პროგრამაში (მუხლი 5, პარაგრაფი 1).

ჩვენ კი ყოველ ღონეს ვიხმართ, რათა გამოვიკვლიოთ და შევისწავლოთ უნიკალური ფენომენი – პოლიფონიური სიმღერა, შევიმუშავოთ ახალი სტრატეგიები ამ ტიპის არამატერიალური მემკვიდრეობის გადასარჩენად და მის გადასაცემად მომავალი თაობებისათვის.

ჩვენ მივესალმებით გლობალურ ძალისხმევას, რომელიც მიმართულია პოლიფონიური სიმღერის დაცვისაკენ საერთაშორისო დონეზე; ასევე ვაცნობიერებთ, რომ ეს იქნება კონვენციის მონაწილე თითოეული ქვეყნის მიერ აღებული პასუხისმგებლობა, რათა ხელი შეუწყოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვას ეროვნულ დონეზე. ამ თვალსაზრისით, ჩვენ განსაკუთრებით გამოვყოფდით კონვენციის წინასწარი ვარიანტის მე-5 მუხლის მე-5 პარაგრაფს, სადაც საუბარია ეროვნული ორიგინალური დანესებულებების შექმნაზე. ჩვენს შემთხვევაში, ეს იქნება ცენტრები, სადაც განხორციელდება ტრადიციული მრავალხმიანობის სწავლება და ხელი შეეწყობა სამეცნიერო კვლევას.

ჩვენ, ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუ-

მის მონაწილეები ერთხმად ვუჭერთ მხარს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიისა და ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრის ინიციატივას ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის ცენტრის შექმნის თაობაზე. ყველაფერს გავაკეთებთ, რათა ხელი შევეწყოთ როგორც ცენტრის შექმნას, ისე მის საქმიანობას პოლიფონიური ტრადიციების დაცვის, შესწავლისა და პოპულარიზაციის თვალსაზრისით მთელს მსოფლიოში.

ჩვენ გვჯერა, რომ იუნესკოს მიერ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კონვენციის შემუშავება და იუნესკოს წევრი ქვეყნების მიერ მისი აღიარება კიდევ ერთხელ ადასტურებს იუნესკოს საქმიანობის სრულ მხარდაჭერას.

იმედი გვაქვს, რომ საერთაშორისო საზოგადოებრიობა გადადგამს პრაქტიკულ ნაბიჯებს მსოფლიო მნიშვნელობის მქონე არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისაკენ.

სიმპოზიუმის მონაწილენი:

8. 10 2002

Timothy Rice (Timothy Rice, UCLA)

Izaly Zemtsovsky (Izaly Zemtsovsky, UW-Madison, USA)

Johan Westman (JOHAN WESTMAN, UiB, NORWAY)

Thomas Häusermann (Thomas Häusermann, Switzerland)

Steven Brown

Tran Quang Hai

Nancy Zödenmayer

Mark Cloninger - Columbia University, New York

Frank Kane - President of the Association Moravi
Paris, France

Simla Aeon - C.N.R.S., France SA

Joseph Soler, The University of Melbourne

Rusudan Tushurua, 2004 of Arch, Professor, Tbilisi State Conservatory

ბონი ჯონსონი, სიმღერის მუსიკალური სკოლის დირექტორი და კონსერვატორიის ინსპექტორი
Shmugdimba, mufomba

Nino Tsitsishvili - Monash University,
School of Music Australia

Manana Andriashvili - Doctor of Arts, professor
Promoter in studies of Tbilisi State Conservatory

APPEAL

BY PARTICIPANTS OF THE FIRST INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON TRADITIONAL POLYPHONY

TO THE DIRECTOR-GENERAL OF UNESCO MR. KOICHIRO MATSUURA

We, participants of the First International Symposium on Traditional Polyphony, extend our full appreciation of the UNESCO programme: "Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity" and, more particularly, of its impact at local, national and international levels. We also support UNESCO's work preparing an international Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. We strongly wish that in future the Proclamation project will converge with the Convention once it is established. We believe that this Convention, once approved, can contribute to the promotion of cultural diversity worldwide in the era of globalization. All stake-holders, including non-governmental organizations, should participate in the action of safeguarding of the unique human treasures created throughout centuries.

We agree with the definition of the intangible cultural heritage which is provided in the draft Convention. In particular, we agree that intangible cultural heritage represents "people's learned processes along with the knowledge, skills and creativity that inform and are developed by them, the products they create, and the resources, spaces and other aspects of social and natural context necessary to their sustainability."

We endorse that the objectives of the future Convention be to promote its States Parties' awareness with regard to the importance of safeguarding intangible cultural heritage by adopting, *inter alia*, general policy frameworks in order to ensure that the intangible cultural heritage continues to perform its vital function in the daily life of communities and that its safeguarding is duly integrated into comprehensive planning programme (Article 5, paragraph 1).

We commit ourselves to deploying every effort in order to further research the unique phenomenon of polyphonic singing as well as to devising new sustainable strategies for preserving this type of intangible heritage and handing it down to the future generations.

While welcoming the global efforts aimed at protection of polyphonic singing at the international level, we acknowledge that it will be also the responsibility of each State Party to the Convention on the intangible cultural heritage to commit efforts in order to contribute to the nationwide protection of the intangible cultural heritage. In this connection, we underline the particular importance of Article 5, paragraph 5, of the Preliminary-Draft Convention, which foresees the establishment of national original institutions and, in our case, centers for training in the field of traditional polyphony and towards the encouragement of scientific research.

We, the participants of the First International Symposium on Traditional Polyphony fully support the proposal of the Tbilisi State Conservatoire to establish, in close collaboration with the National Center of Georgian Folk Songs, the *International Research Center on Traditional Polyphony*. We also declare that, in the spirit of international solidarity, we shall make every effort, wherever necessary and possible, to contribute to the establishment of the Center as well as to the implementation of its activities with a view to safeguarding, studying and popularization of polyphonic traditions worldwide.

We believe that elaboration of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage and its adoption by wide a spectrum of UNESCO Member States would be the logical follow-up to UNESCO's previous action in the field, which benefits from our full support and appreciation.

We hope that the international community will succeed in taking practical steps towards preservation of the intangible cultural heritage having a universal value.

The Participants of the Symposium:

8. 10 2002

W. Rice (Timothy Rice, UCLA)

John (Izaly Zemtsovsky, UW-Madison, USA)

Johan Westman (JOHAN WESTMAN, UiB, NORWAY)

Th. Häusermann (Thomas Häusermann, Switzerland)

Steven Brown

Tran Quang Hai

Thany Földemayr

Dietrich Clodwiger - Columbia University, New York

Frank Kane - President of the Association Marain
Paris, France

Simla AROH - C.N.R.S., France

Joseph Scuderi, The University of Melbourne, Australia

Rusudan Tseretkiani, Acad. of Arts, Professor, Tbilisi State Conservatory

Ensom Tseretkiani, Academician of Arts, Professor, Tbilisi State Conservatory

Nino Tsitsishvili - Monash University,
School of Music, Australia

Manana Andriashvili - Doctor of Arts, professor
Professor in studies of Tbilisi State
Conservatory

**მრავალხმიანობის ზოგადი თეორია და
მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები**

**GENERAL THEORY OF POLYPHONY AND
MUSICAL-AESTHETIC ASPECTS**

იზალი ი. ზემცოვსკი

**მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედების და
აზროვნების საშუალება: HOMO POLYPHONICUS-ის
მუსიკალური იდენტურობა**

როდესაც მეტყველება ემსახურება ადამიანების

გათიშვას, ისინი მღერიან, რათა გაუგონ ერთმანეთს.

(მარკიზ დე კუსტინი, 1839)

ზეპირი ტრადიცია სავსეა თავსატეხებით. ის გვინვეს — ჩვენ ვიღებთ ამ გამოწვევას და სიამოვნებით ვცდილობთ მის ამოხსნას. მსოფლიო მუსიკის მრავალრიცხოვან და ხანდახან საიდუმლოებით მოცულ საკითხს შორის არსებობს ერთი, რომელსაც მინდა შევეხო და ჩვენ, როგორც სამეცნიერო ფორუმის მონაწილენი, მოწოდებულნი ვართ განვიხილოთ იგი. ეს ზეპირი ტრადიციის მრავალხმიანობის საკითხია. ის ძალზე ბუნებრივად აღიქმება, მიუხედავად იმისა, რომ არ არის დამახასიათებელი მთელი კაცობრიობისთვის და სავარაუდოდ განეკუთვნება ადამიანების განსაკუთრებულ სახეობას. მოდით, მათ ვუწოდოთ (ლათინურად) *Homo Polyphonicus*, ასე ვთქვათ, რამდენიმე ხმაზე (part-singing) მომღერალი ადამიანები. დარწმუნებული ვარ, რომ ადამიანების ეს სახეობა არათანაბრად განსახლდა დედამიწაზე, წარმოშვა არა მხოლოდ განსხვავებული სტილები, რეპერტუარი და მუსიკის ერთობლივად შექმნის გზები, არამედ შექმნა არანაკლებად განსხვავებული მუსიკალური აზროვნება, აღქმა და შემეცნება. სწორედ ეს უკანასკნელი, ანუ ეთნოფორის (ეთნიკური ტრადიციის მატარებლის) მუსიკალური ცნობიერება მაინტერესებს ყველაზე მეტად.

ამ წერილის შინაარსის გასაადვილებლად შემოვიფარგლები რამდენიმე ძირითადი დებულებით და შემდეგ შევეცდები წამოყენებული ჰიპოთეზების დასაბუთებას.

პირველ რიგში, მე ვაჩვენებ, თუ რამდენად არის მრავალხმიანობა წარმოდგენილი ეთნოფორების მეტყველებაში მუსიკის ქმნადობასთან დაკავშირებით; შესაბამისად აღვნიშნავ, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ზეპირი სიმღერის ტერმინოლოგიის შესწავლა, იმის გასაგებად, თუ რამდენად არის ისტორიულად კონცეპტუალიზებული ამა თუ იმ ტიპის მრავალხმიანობა მოცემულ ტრადიციაში.

მეორე რიგში, მე მოკლედ განვიხილავ შემეცნებისა და ნოტაციის ურთიერთმიმართებას და რამდენად შეიძლება ჩაითვალოს ზეპირი მრავალხმიანობის ნოტაციის ეთნომუსიკოლოგიური პროცესი, ეთნოფორების — ამ შემთხვევაში *Homines Polyphonici*-ს მუსიკალური ცნობიერების ექსპერიმენტულ გზად. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, შეუძლია თუ არა ნოტაციას მოახდინოს იმის დემონსტრირება, თუ როგორი ხარისხით აცნობიერებენ ხალხური მომღერლები თავის ანსამბლურ სტილს და უშუალო მონაწილეობას ამ

პროცესში? დასკვნაში მე წამოვჭრი საკითხს, თუ რამდენად შეუძლია ტრადიციულ მრავალხმიან სტრუქტურას იყოს პიროვნების იდენტური.

1. წანამძღვრები

ზეპირი ტრადიციის ვოკალურ პოლიფონიასთან მიმართებაში გამოვდივარ ამ ფენომენის გამოცდის მიზანშეწონილობიდან, რაც ორ ძირითად ეთნომუსიკოლოგიურ თვალსაზრისს უკავშირდება: ერთი არის **man-centric** (აღამიან-ცენტრული), ანუ ორიენტირებული ყოფაზე და მუსიკის ქმნადობაზე, მეორე კი — **song-centric** (სიმღერა-ცენტრული), ანუ ორიენტირებული მუსიკალურ წესებსა და უნივერსალურ სტრუქტურებზე. ორივე თვალსაზრისი აქტუალურია. ფაქტობრივად, მათ შეუძლიათ ჩამოაყალიბონ ორი სამეცნიერო პარადიგმა. მე დარწმუნებული ვარ, რომ ჩვენი სიმპოზიუმი სრულად წარმოადგენს მათ. მიუხედავად ამისა, ჩემი ნაშრომის გმირი **Homo Polyphonicus**-ია, შესაბამისად, მე დღეს უფრო პირველ პარადიგმას ვემხრობი. თუმცა მჯერა, რომ ეს ორივე პარადიგმა, მიუხედავად მათი დამოუკიდებლად არსებობისა, მაინც მჭიდრო კავშირში არიან ერთმანეთთან.

man-centric მიდგომას დღევანდელ დღეს დომინანტური პოზიცია უკავია. ჩვენთვის ნაკლებადაა ცნობილი მეორე პარადიგმას ქმედითუნარიანობა. ამასთან, აქ არის ფუნდამენტური, ჩემგან ნაკლებად შესწავლილი მტკიცებულება, რომლის თანახმადაც, ზეპირი ტრადიციის მუსიკის წარმომქმნელი და სიცოცხლისუნარიანობის განმსაზღვრელი ძირითადი ბაზისური კანონები და მარეგულირებლები ეთნოფორებისგან დამოუკიდებლად არსებობენ.

ამ მოსაზრების კარგი ფორმულირება მე აღმოვაჩინე რიჩარდ ტარუსკინის წიგნში, თუმცა თავად ავტორი მასში რაღაც სხვას გულისმობს. ის წერს გლეხების შესრულების ესთეტიკაზე, რუსული ხალხური სიმღერების შემკრების, ევგენია ლინიოვას ცნობილ აღწერებზე დაყრდნობით, რომლებიც ხაზს უსვამდნენ ხალხური სიმღერის ემოციის გარეშე შესრულებას. ნება მომეცით მოვიტანო ციტატა: „ლინიოვასთვის, ხალხური მომღერალი სიმღერაში მონაწილეობის დროს იყო არა პერსონა, არამედ ჭურჭელი“ (Taruskin, 1996:731). ბუნებრივია, ხალხური მომღერალი – „არაა პერსონა“ – იგულისხმება არა ზოგადად, არამედ მუსიკირებისას – **musicking** (ჟილბერტ რუჟეს ტერმინი, აღდგენილი ქრისტოფერ სმოლის მიერ 1998 წელს). საინტერესო მოსაზრებაა: თუ მის პერეფრაზირებას მოვახდენ, შემიძლია ვთქვა, რომ ტრადიციულ მრავალხმიანობაში ყველა ძირითადი მარეგულირებელი არსებობს შემსრულებლის ნებისგან დამოუკიდებლად, საკომპოზიციო და მასტრუქტურირებელი პროცესი ხორციელდება უშუალოდ შესრულებისას; შემსრულებელი ქმნის რამდენიმე საერთო უნივერსალურ ობიექტივს, რომელიც შეადგენს ზეპირი ტრადიციის არსს (ამ დებულებაში მე ვანვითარებ რუსი ფოლკლორისტის ბორის პუტილოვის – 1919-1997 – ძირითად იდეას).

ერთი მოსაზრების მიმხრობა არ ნიშნავს, რომ სხვებს უარვყოფ. პირიქით, საბოლოო შედეგის მიღწევის თვალსაზრისით, ძალზე მნიშვნელოვანია მათი გათვალისწინება. მაგალითისთვის, თუ ჩვენ მრავალხმიანობას შევხედავთ **man-centr**-ული პარადიგმიდან, აღმოვაჩინთ სხვადასხვა შემსრულებლის

კოორდინირებას მოცემული ჯგუფის საზღვრებში. თუ იგივე საკითხს *song-centr*-ული პარადიგმიდან შევხედავთ, შევნიშნავთ სხვადასხვა ნაწილის კოორდინირებას მოცემული მუსიკალური სტრუქტურის ფარგლებში. ამის შედეგად, ერთიდაიგივე მუსიკალური ტექსტი გვესაუბრება ორ განსხვავებულ ენაზე, რაც ინტელექტუალურად გვამდიდრებს.

ერთი საკითხის ორმხრივად განხილვა მნიშვნელოვანია, მით უფრო, ბუნდოვანებით მოცულ ისეთ საკითხთან მიმართებაში, როგორიცაა მსოფლიო მრავალხმიანობის კერების არათანაბრად განაწილება. *man-centr*-ული თვალსაზრისიდან ჩვენ არ შეგვიძლია ავხსნათ, მაგალითისთვის, რატომ არ შეუძლია სოლო სიმღერა ზოგიერთ ადამიანს, რომელსაც შეუძლია კოლექტიური მუსიციერება. ამ მხრივ სიმღერა-ცენტრული მიდგომა უფრო მეტის მთქმელია – ის გვიჩვენებს, მაგალითად, ტრადიციული მელოდიკის და რიტმიკის რამდენიმე სტრუქტურულ თავისებურებას, რომლებიც არ აძლევენ მრავალხმიანობას განვითარების საშუალებას. (ამ მოსაზრების გამოყენების მცდელობა იდიშის – თანამედროვე ებრაული ფოლკლორის საფუძველზე ჰქონდა 1940-იან წლებში მოშე ბერეგოვსკის, მაგრამ არ გამოქვეყნებულა 2002 წლამდე. ვფიქრობ ბევრი საინტერესო კვლევის განხორციელება შეიძლება ამ მიმართულებით სხვადასხვა ეთნიკურ მონაცემზე დაყრდნობით).

Homo Polyphonicus-ი ყველგან არ არსებობს. საკუთარი თავის რეალიზებისთვის მას ესაჭიროება როგორც შესაბამისი გარემო, ასევე სულ ცოტა ორი წინაპირობა – მელოდიური მასალის განსაკუთრებული ორგანიზაცია და სპეციფიკური ე.წ. „მუსიკალური სუბსტანცია“ და თუ ეს სამივე ძირითადი პირობა არსებობს და ცოცხლობს, ჩვენ ვაწყდებით საინტერესო ფენომენს – *Homo Polyphonicus*-ს, რომელსაც შეუძლია ერთადერთი წარმომადგენელი იყოს მოცემული მრავალხმიანი ტრადიციისა.

რას უნდა ნიშნავდეს, რომ ჩემს მიერ შერქმეული „*part-singing*-ის გმირი“ შეიძლება ვირტუალურად მარტო იყოს და მაინც იყოს პოლიფონიური? სწორედ ამ კითხვაშია ამ ფენომენის არსი. აღსანიშნავია, რომ მრავალხმიანობა, როგორც მენტალური და შემეცნებითი ფენომენი, განეკუთვნება არა მხოლოდ გუნდს ან მუსიკოსების ჯგუფს. თუ მრავალხმიანობა, მართლაც ცნობილია ამ ტრადიციასთან მიმართებაში და შეადგენს მის სიცოცხლისუნარიან ნაწილს, ის ჩნდება, როგორც თანდაყოლილი თვისება და განუყოფელ ატრიბუტს წარმოადგენს თითოეული *Homo Polyphonicus*-ისა და ეს არის ჩემი ძირითადი და მთავარი დებულება. აღმოჩნდა, რომ ჭეშმარიტი ვოკალური პოლიფონია გამოხატავს, მუსიკის შექმნის პროცესის ყველა მონაწილის მენტალურ პოლიფონიას, ანუ *Homo Polyphonicus*-თა მრავალხმიან ერთიანობას. ეს ფენომენი ისეთივე სოციალურია, როგორც მუსიკა. ამის ახსნა შესაძლებელია, თუნდაც მოკლედ.

პოლიფონია, როგორც მუსიკალური ფორმის შექმნის გზა, გულისხმობს იმას, რომ ხალხური მუსიკის ძირითადი სახეობები არსებობენ არა იმდენად შესრულებაში (როგორიც არის შრომის, რიტუალური, საცეკვაო, სათამაშო ან შეჯიბრის სიმღერები), არამედ „მუსიკის მოსმენაში“, რომელსაც შებრუნებით შეიძლება ვუწოდოთ „მუსიკალური აზროვნება“. არსებობენ კულტუ-

რები, რომლებშიც მუსიკალური აზრი გამოხატულია გამორჩეულად პოლიფონიურ სმენით წყობაში.

ამ განსაკუთრებულ შემთხვევაში იდივიდის (*Homo Polyphonicus*-ის) გონებაში მუსიკა არსებობს მრავალხმიანობის სახით. პოლიფონიური საზოგადოების თითოეულ წევრს მუსიკა პოლიფონიურად ესმის. ამასთანავე, მუსიკალური სმენა ბევრად უფრო მეტს გულისხმობს, ვიდრე მუსიკალური შესრულება. მაგალითისთვის, ასეთ ადამიანს მართლა არ შეუძლია ერთდროულად რამდენიმე ხმის სიმღერა, მაგრამ შეუძლია პოლიფონიურად აზროვნება, მრავალხმიანობა, როგორც პროდუქტი და პროცესი, ერთდროულად წარმოადგენს თანა-სიმღერასა და თანა-არსებობას.

მრავალხმიანი ანსამბლი შედგება ინდივიდუალებისაგან, რომელთაგან თითოეული ფლობს თანდაყოლილ პოლიფონიურ სმენას. მე ვეთანხმები ანა რუდნევას, რომელიც ამტკიცებს, რომ სინამდვილეში, მომღერალი ჯგუფში მღერის ერთ პარტიას, მაგრამ ამავე დროს, საგუნდო შესრულებაში მონაწილე ჯგუფის ყველა წევრი, მღერის პოლიფონიურად საკუთარი თანდაყოლილი სმენითაც. ამიტომაც კოლექტიური შესრულებისას კარგ მომღერალს ადვილად შეუძლია შეცვალოს თავისი პარტია და დაეხმაროს იმ მომღერლებს, ვინც დაიღალა ან მელოდიური ხაზი დაკარგა (Rudneva, 1994:201).

მე მახსენდება ევგენია ლინიოვას მიერ მშვენივრად აღწერილი შემთხვევა, რომლის მოწმე გახდა იგი ერთ-ერთ რუსულ სოფელში, ნოვგოროდის მახლობლად, ბრმა „მამა“ ზინოვისთან ერთად (Linyova, 1911:XXXIV, LX). „ხანშიშესული მამაკაცები წყნარად მღეროდნენ და წამყვანი მომღერლის სიმღერა განსაკუთრებით საინტერესო იყო, სანამ მამაო საკუთარი ჩანართებით – გამშვენებით და ოხვრებით, ე.წ. „ახებით“ არ ჩაერთო. „მამაო, ნუ ოხრავ ასე“ – სთხოვა ერთ-ერთმა ახალგაზრდა შემსრულებელმა, რომელმაც მისი „ოხვრის“ მნიშვნელობა ვერ გაიგო – „რატომაც არა?“ – გამოექომაგა უფროსი მომღერალი – „მას ეს მშვენივრად გამოსდის, ის ხომ ჩვენ გვეხმარება“. ამ ფრაზის შემდეგ, მამაომ დაიწყო „ოხვრა“ ისე, როგორც მანამდე არასდროს“. მოგვიანებით, როდესაც ლინიოვა ამ მასალაზე უფრო სერიოზულად მუშაობდა, ის ჩაწვდა მოვლენის მუსიკალურ არსს. ჩვეულებრივ, გუნდი იცდის, სანამ წამყვანი, რომელიც იწყებს სიმღერას, ტონალობას აჩვენებს და მხოლოდ ამის შემდეგ უერთდება მას. აღწერილ შემთხვევაში, წამყვანი იწყებდა თავის ფრაზას, არცთუ სუფთად ტონალობასთან მიმართებაში, ტერცია, რომელიც განსაზღვრავს ტონალობას – არ ისმოდა. მამა ზინოვი, რომელიც გამოცდილი იყო ადგილობრივ მრავალხმიანობაში, ელოდა ტონალობის მინიშნებას, და როდესაც ვერ გაიგო ის, ძალზე ენერგიულად დაიწყო „ახ“-ოხვრა, ზუსტად მინორულ ტერციაზე, რის შემდეგაც მოხუცებული ქალებიც შეუერთდნენ მას და დაიწყეს მაღალი (მეორე) ხმა – რუსულად ე.წ. „პოდგოლოსოკი“. ეს არის ზეპირ ტრადიციაში, განსაკუთრებით პოლიფონიური სმენის კონტექსტში შემოქმედებითი თანამშრომლობის ბრწყინვალე მაგალითი. მხოლოდ სიმღერის ცოდნა არ არის საკმარისი – გუნდურად მისი „დემონსტრირებისას“, რუსი სახალხო მომღერლები ამბობენ, საჭიროა სხვა ხმებიც გაიგო, რათა შეგეძლოს ზეპირად შექმნილი „პარტიტურ-

ის“ მოსმენა, ამ კომპლექსში მრავალხმიანობის მოძრაობის სმენით მართვა.

როგორც ვხედავთ, პოლიფონიური სიმღერა ნიშნავს ერთად მუსიკალურ აზროვნებას და კოლექტიურ იმპროვიზირებას რათა, როგორც რუსი გლეხები ამბობენ, „ავნიოთ სიმღერა“. მრავალხმიანობა ითხოვს არა მხოლოდ პოლიფონიურ „პარტიტურას“, არამედ ასევე მსმენელის მიერ თითოეული ინდივიდის პარტიის შინაგან პოლიფონიურ აღქმას. ეს მუსიკალური ფენომენი („შინაგანი სმენითი წყობა“ დამუშავებულ იქნა ბორის იავორსკის მიერ, 1877-1942) მსგავსია, თავისებურად, ქართული ფსიქოლოგიური სკოლის დამფუძნებლის, დიმიტრი უზნაძის (1886-1950) ფსიქოლოგიური „განწყობის თეორიისა“. პოლიფონიური ტექსტის არსებობა შეუძლებელია შინაგანი მუსიკის შექმნელ მონაწილეთა თანამშრომლობის სურვილის გარეშე. როგორც ევგენია ლინიოვამ ხაზი გაუსვა, სასიმღერო პოლიფონია ნიშნავს ხმების თავისუფლად მოქმედ, მრავალმხრივ კოოპერაციულ თანამშრომლობას“. (Linyova, 1911:LXXIV). იყო გამოცდილი მომღერალი, ნიშნავს „შეგეძლოს იმპროვიზირება ცნობილ ნებისმიერ მელოდიაზე“. (Linyova, 1912:201).

როგორც ხედავთ, მე მრავალხმიანობის ფენომენს მივიჩნევ ისეთად, როგორიც ის არის, მისი გენეზისის და განვითარების ზედმეტად რთული და სპეციალური განხილვის გარეშე. ერთადერთი რამ, რაზეც ჰიპოთეზური აზრი მინდა გამოვთქვა, არის ის, რომ პოლიფონიურ მეტყველებას შესაძლებელია დაეუფლოს ერთი მომღერალი, იმ დონეზე, როგორზეც მუსიკალური მეტყველება პირველად დამუშავებულ იქნა იმ ჯგუფის წევრებს შორის, რომლებიც ერთად მღეროდნენ. მრავალხმიანობა, როგორც ენა, ქმნის ქსელს, რომელიც აკავშირებს ამ ტიპის მუსიკის ყველა წარმომადგენელს, და ისინი, თავიანთი აზროვნებით და შემეცნებით, ამ ქსელში მკვიდრდებიან სამუდამოდ.

გარდა ამისა, *Homo Polyphonicus*-ის სმენა არსებობს მრავლობითი სახით, რადგან კოლექტიური იმპროვიზაციისას არსებობს მრავალი სახის კოორდინაცია მუსიკალურ პარტიებს შორის. მაგალითისთვის, ეპიზოდებში სადაც მონაწილეობს გუნდის ნახევარი ან ნამყვანი და გუნდი; ან ერთდროულად – მონოტონურად, აკორდებით ან პარალელური ინტერვალებით, ან თავისუფალი კონტრაპუნქტით. კოლექტიური იმპროვიზაციის გაგებისათვის გადამწყვეტია, რამდენიმე ძირითადი მუსიკალური მოდელის არსებობა, რომელიც გვიჩვენებს სად და როგორ უნდა გააგრძელო. მრავალხმიანობა არის პოლიფონიური იდეის კოლექტიური გადამწყვეტის რეალიზაცია, რომელიც არსებობს ამ ტიპის ყოველი მუსიკოსის გონებაში. ამიტომაც *Homo Polyphonicus*-ის სმენა ყოველთვის შინაგანი კოორდინაციისა და ურთიერთდამოკიდებულების დინამიურ განზომილებაში არსებობს.

შემდეგი მაგალითები მოწოდებულია ამ თეორიული დებულებების დასამტკიცებლად.

2. ხალხური ტერმინოლოგია

ბორის ასაფიევი დარწმუნებული იყო, რომ „არსებობს ყველა მიზეზი, ივარაუდო, რომ ევროპული ხმათასვლის საფუძველი ხალხურ ცნობიერებაშია“ (1971:326). ჩვენ ვაგრძელებთ მუშაობას ხალხურ ცნობიერებაზე, განსა-

კუთრებით კი იმაზე, თუ როგორ არის ეს მუსიკალური ცნობიერება ასახული როგორც მუსიკაში, ასევე მუსიკალურ ტერმინოლოგიაში.

თუ მე-20 საუკუნის უდიდესი ქართველი ფილოსოფოსი, მერაბ მამარდაშვილი მართალი იყო და ინტერპრეტაცია ხელოვნების ქმნილების ნაწილს შეადგენს (2000:345), მაშინ ხალხური ტერმინოლოგია ფოლკლორული მუსიკოსების მრავალხმიან ცნობიერებაში შედის როგორც მისი განუყოფელი ნაწილი. მრავალხმიანობის გამომხატველი ხალხური ტერმინი მნიშვნელოვნად უფრო მეტია, ვიდრე მე დღეს მის დემონსტრირებას მოვახერხებ.

რას გვეუბნება ეს ტერმინოლოგია? ყველა ენასა და დიალექტში ეს გამონათქვამები და მათი ეტიმოლოგიები ხალხის აზროვნებაში ტერმინოლოგიის სახით ჩნდება. ისინი საშუალებას გვაძლევენ უფრო ღრმად ჩავწვდეთ იმას, თუ როგორ ურთიერთობდა ეთნოფორების ცნობიერება მუსიკალური გამოსახვისა და თვითრეალიზების რთულ სამყაროსთან; როგორ ახასიათებენ ეს ტერმინები განსხვავებულ ფოკალურ პარტიებს და მათ კოორდინირებას საკონცერტო სიმღერის პროცესში.

დარწმუნებული ვარ, რომ სიმპოზიუმის მსვლელობის დროს მოვისმენ შესაბამის ხალხურ ტერმინოლოგიას. მე თავად უკეთესად ვიცნობ რუსების, ბულგარელების, სერბების, მორდოველების და ბალტიისპირელების ხალხურ ტერმინოლოგიას. სამხრეთ ალბანური ტერმინოლოგიის ბრწყინვალე აღწერას ვხვდებით ჯეინ შუგერმანის სანიმუშო წიგნში „სიმღერის წარმომშობი“ (Sugerman, 1997).

ზოგჯერ ეს გამონათქვამები სიტყვიერად არაზუსტია, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ძალზე ბევრის მთქმელია მათთვის, ვინც გარკვეული საკითხის ისტორიაში. მაგალითისთვის, მორდვა-ერზიას მომღერლები საუბრობდნენ იმის შესახებ, თუ როგორ შეასრულებდნენ ისინი ზამთრის სიმღერას – „როგორც მწყემსები ადრე მღეროდნენ“, ანუ ჰეტეროფონულად, თუ „როგორც ახალგაზრდები მღერიან“, ანუ ორ-სამ ხმიანი სიმღერის ფორმით (Boiarkina, 1984:139). ისინი ძალზე კარგად იცნობდნენ პოლიფონიის ამ ორ ტიპს შორის განსხვავებას და მსგავსებას საკუთარ ტრადიციაში.

მე წარმოგიდგენთ ორ ცხრილს. პირველი – შეიცავს ლატვიურ ხალხურ ტერმინებს (იხ. დანართი, I ცხრილი).

ტერმინების ეს სისტემა კარგად არის დამუშავებული. მას ბევრი ტიპოლოგიური პარალელი გააჩნია ევრაზიის განსხვავებულ ეთნიკურ ტრადიციებში, პირველ ყოვლისა, ბალკანეთში, სლავური და არა სლავური ხალხის ჩათვლით, და საქართველოში. განსხვავებულ ეთნიკურ ტრადიციებში მნიშვნელობით ერთნაირი არიან ხალხური ტერმინები, რომლებიც იხმარება როგორც წამყვან, ისე მეორე სოლისტთან მიმართებაში.

ჩემი შემდეგი ცხრილი შეიცავს სამ რუსულ ხალხურ გამოთქმას, რომლებიც ცხადყოფენ, თუ რამდენად ღრმად წვდება ხალხი საკუთარ მრავალხმიან ცნობიერებას როგორც პრაქტიკულ, ისე თეორიულ გამოვლინებაში. სხვაგვარად, ეს ტერმინები ასახავენ ხალხურ პოლიფონიას, როგორც ერთად შექმნისა და აზროვნების გზას (იხ. II ცხრილი).

რამდენიმე შენიშვნა ცხრილთან დაკავშირებით:

„არტელი“. ეს შეიძლება იყოს ბრიგადა ან რაზმი. მე არასდროს დამავიწყდება გლეხების გუნდის წევრები, რომლებთანაც მე ვმუშაობდი: მათ გაცვალეს ადგილები მრავალხმიანი რეპერტუარის შესრულებისას. მანამდე ისინი ერთ რიგში ისხდნენ, შემდეგ კი გააკეთეს წრე, ჩაჭიდეს ერთმანეთს ხელები და მაშინვე შექმნეს ერთიანი მრავალხმიანი სხეული. ეს იყო სიმღერის „არტელი“.

იმპროვიზირება ხმებით. სიმღერის ერთად შექმნის მცდელობა. ეს სპორტული თამაშის მსგავსია – შედეგი შეიძლება იყოს ან ცუდი, ან კარგი. მე კარგად მახსოვს დიმიტრი პეტროვსკის ცნობილი ანსამბლის „რუსული სიმღერის“ რეპეტიციები – მათ არ იცოდნენ, სად მიიყვანდა მათ სიმღერა. ისინი არა დაწერილ სანოტო მასალას, არამედ ცოცხალ სიმღერას ენდობოდნენ – ისინი თამაშობდნენ სიმღერას.

„პესნეხორკა“ – რუსეთის დასავლეთ რეგიონებში მუშაობისას, მითხრეს, რომ გუნდის მომღერალს, სოლისტისგან განსხვავებით, უნდა გააჩნდეს არა მხოლოდ „სმენა“ («*ჩუ́дн*»), არამედ უნარი მოუსმინოს სხვებს – «*ჩუ́дн*» ეს დიალექტური ტერმინი განსაზღვრავს ინდივიდის ადგილს „არტელის“ შესრულებისას.

3. ნოტაცია და შემეცნება

მაქს ვებერი (1864-1920) თავის წიგნში „მუსიკის რაციონალური და სოციალური საფუძვლები“ (Weber, 1958) დასავლური პოლიფონიის განვითარებას ევროპული სისტემის ნოტაციასთან აკავშირებს. მიუხედავად ნოტაციის როლის გაზვიადებისა, მან შეიგძნო გარკვეული კავშირი პოლიფონიასა და ნოტაციას შორის. ძალზე რთული ამოცანაა მრავალხმიანობის ნოტაცია, განსაკუთრებით ზეპირ ფორმებში. დღესაც მულტი-მიკროფონული ტექნიკა ძალზე მოსახერხებელია მრავალხმიანი ტექსტის ჩასაწერად, თუმცა არც ისე კარგია მომღერლის ცნობიერების გასაგებად.

განსაკუთრებული მიდგომა საკითხისადმი, რომელიც კლასიკურად იქცა, წარმოდგენილი იყო დრ. სიმჰა არომის მიერ. მე ვგულისხმობ მის სტატიას „play-back“-ის ტექნიკის გამოყენება ზეპირი ტრადიციის მრავალხმიანობის სწავლებისას“ (Arom, 1976:3) და სხვა საინტერესო პუბლიკაციებს.

ჩანაწერის გასამარტივებლად, დრ. არომმა ექსპერიმენტში მასთან თანამშრომლობისთვის ჩართო მუსიკოსები, და რაც ჩემთვის მნიშვნელოვანია, ამით კარები შეაღო მათს მუსიკალურ ცნობიერებასა და მუსიკის შექმნის პროცესში. დრ. არომი ძირითადად მუშაობდა ცენტრალური აფრიკის ინსტრუმენტულ პოლიფონიაზე და მისი მიდგომა ამ საკითხისადმი, შესაძლოა, ძალზე საგულისხმო იყოს ისეთ ევროპულ ტრადიციებთან მიმართებაში, როგორიცაა, ლიტვური *sutartines-skuduchyai*-ზე ან რუსული *kuvik's*, კომის *kuim-chipsan*, *polyan* და ა.შ. რაც შეეხება ევროპული ვოკალური პოლიფონიის დანარჩენ ნაწილს, **ენობრივ** დონეზე გამოიყენება უფრო პოლიფონიური ფრაზები, ვიდრე ინსტრუმენტული ბირთვები (რომლებიც დრ. არომის მიერ იქნა აღმოჩენილი), ხოლო **მეტყველების** დონეზე, ის შეადგენს მობილურ მთლიანს, დაფუძნებულს რეგულარობაზე, რომელიც შემთხვევითია თავისი

ბუნებით. საბოლოოდ, ე.წ. გაბმული გრძელი სიმღერების საფუძველზე, რუსულის ჩათვლით, შესაძლებელია უკეთ ჩავწვდეთ ეთნოფორების მუსიკალურ ცნობიერებას.

ამ მიზნით, მე მჯერა, ის ზუსტად შესაბამისი და სამაგალითო იქნება მრავალხმიანობის ძველი ჩანაწერების აღსადგენად, რომლებიც იმ დროს არის განხორციელებული, როცა ჩვენს მეცნიერებს არ გააჩნდათ ტექნიკური აღჭურვილობა. რუსების დიდი ხნის გამოცდილება მრავალხმიანობის ნოტაციასთან მიმართებაში, გვაძლევს საშუალებას გვიჩვენოს, თუ რამდენად გარკვეულები ან გამოცდილები არიან ხალხური მომღერლები თავიანთი მრავალხმიანობის სტილის შეგრძნებასა და უშუალო ფუნქციებში.

მოსკოველმა პიანისტმა და თეორეტიკოსმა, იული მელგუნოვმა (1864-1893), პირველმა დაამტკიცა, რომ რუსული ხალხური სიმღერა ბუნებით პოლიფონიურია და მანვე პირველმა აღმოაჩინა ძალზე რთული რუსული პოლიფონიური ლირიკული სიმღერების დაფიქსირების საშუალება (Mel'gunov, 1879). მიუხედავად ამისა, მელგუნოვს ხშირად ბრალს დებდნენ იმაში, რომ მის მიერ ჩანერილი სხვადასხვა მეორე ხმები ყოველთვის არ ეთანხმებოდა (ჰარმონიულად) მთავარ მელოდიას. ამის მიზეზი ის არის, რომ ისინი სხვადასხვა დროს, ერთი და იგივე სიმღერის შესრულებისას იყო ჩანერილი, მიუხედავად იმისა, რომ მეორე ხმები ყოველთვის ერთნაირი არაა. იმის გამო, რომ, შეუძლებელი იყო სმენით ყველა მათგანის ერთ ჯერზე ჩანერა, მელგუნოვმა მრავალხმიანობაში მთავარი მელოდიის ვარიანტების მრავალფეროვანი ილუსტრაციები შემოგვთავაზა. ეს უკვე წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო.

1880-ანი წლების მისმა ერთ-ერთმა მიმდევარმა, ვასილი პროკუნინმა, სხვა ექსპერიმენტი განახორციელა. ე. ლინიოვამ მართებულად აღნიშნა, რომ „ყველაზე მახვილგონივრული მეთოდი ყველაზე მაღალი და დაბალი ხმების (პარტიების) კორექტულად ჩასაწერად, გამოგონებულ იქნა ვ. პ. პროკუნინის მიერ“ (Linyova, 1904).

ვასილი პროკუნინი და ნიკოლაი ლოპატინი მივიდნენ დასკვნამდე, რომ ხალხური მომღერლები, ჩართულნი საგუნდო შესრულებაში, კარგად იცნობენ ერთმანეთის პარტიებს; და რომ პოლიფონია იძლევა ერთად შექმნისა და აზროვნების საშუალებას, რითაც წამოჭრეს საკითხი *Homo Polyphonicus*-ის მუსიკალური შესაძლებლობების შესახებ (Lopatin & Prokunin, 1956).

პროკუნინი იწერდა ძირითად მელოდიას მის მიერ შერჩეული მაღალი კლასის მომღერლისაგან. შემდეგ ის თავად იწყებდა მთავარი მელოდიის სიმღერას ძალზე დაბლა, რითაც წინააღმდეგობას უქმნიდა მომღერალს და ძალაუვნებურად გადაჰყავდა ის ზედა ხმაზე. ამის შემდეგ, იმისთვის, რომ მიეღო ქვედა ხმა, ის საპირისპიროდ, მღეროდა მელოდიას ძალზე მაღლა, რითაც აიძულებდა მომღერალს დაბლა ემღერა. გასაგებია, თუ რამდენ წინააღმდეგობასთან იყო ყოველივე ეს დაკავშირებული, და რამდენადაც კარგ სმენას მოითხოვდა შემკრებლისგან, ისე ხალხური შემსრულებლისგან – მრავალხმიანი ტრადიციის არაჩვეულებრივ ცოდნას. ამ მხრივ, ნოტაცია და შემეცნება თანაბრად იყო წარმოდგენილი. გააზრებულად თუ გაუაზრებ-

ლად, *Homo Polyphonicus*-ის მუსიკალური იდენტურობა *Polyphonicus*-თან წარმატებულად დამტკიცდა.

დასკვნის მაგიერ

მრავალხმიანობის მოვლენა პიროვნებების თანაარსებობას გულისხმობს (რუსულად უკეთ ჟღერს – *მრავალხმიანობა*, როგორც *მრავალხმიანობა*). ამ თვალსაზრისით, პოლიფონია შეიძლება მიჩნეულ იქნას ადამიანის ცხოვრების იდეალურ გამოხატულებად ზოგადად. ბუნებრივია, ჩვენ არ შეგვიძლია მივიღოთ ეს იდეა ყოველდღიურ რეალობაში, მაგრამ ერთად სიმღერის პროცესში ჩვენ გვაქვს საშუალება განვიცადოთ ეს სრულყოფილება და გავხდეთ ის, ვინც ვართ.

ჩვენი სმენითი შესაძლებლობები ბევრად უფრო მაღლა დგას, ვიდრე უშუალოდ შესრულება. მრავალხმიანობის შესრულებას ესაჭიროება შემსრულებლების ჯგუფი, რომ წარმოადგინოს მრავალხმიანობის იდეა, საჭიროა განსაკუთრებული შინაგანი სმენა, რასაც მე **კოლექტიურ მუსიკალურ აზროვნებას** ვუწოდებ, ანუ ის, რაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში არ გვხვდება, მაგრამ შესაძლებელია რეალიზებული იყოს მხოლოდ საკონცერტო მუსიკირებისას. ამ მუსიკირებას, სათანადო სახით აღქმულს, შეუძლია პიროვნების ჩამოყალიბება ან შეცვლა.

ერნსტ კლუსენი სიმღერას მიიჩნევდა ჯგუფის ცხოვრების ინსტრუმენტად (Klusen, 1967, 1969), თუმცა ჩვენ ვიცით, რომ საგუნდო სიმღერა შესაძლოა იყოს ინსტრუმენტი (ხერხი) ინდივიდუალური ცხოვრებისთვისაც. ჯგუფური სიმღერები იქმნება ხალხის ჯგუფის მიერ, მაგრამ, თავის მხრივ, აყალიბებს პიროვნების განსაკუთრებულ ტიპს, რომელსაც შეუძლია პოლიფონიურად ესმოდეს და იაზროვნოს. ყველა შემთხვევაში, თუ პოლიფონია არის აზროვნების მსგავსი რამ, მას შეუძლია პიროვნების ფორმირება.

მერაბ მამარდაშვილს (1930-1990) ეკუთვნის ბრწყინვალე სიტყვები – „... მე ქართველი ვარ, რადგან როგორც სულიერად, ისე მორალურად, მე ქართული მრავალხმიანი სტრუქტურის პროდუქტი ვარ... ზოგიერთი ჩემი სულიერი შესაძლებლობის ბედი ქართულმა მუსიკამ განსაზღვრა... ამ მუსიკამ მე მშობა. მე ვგულისხმობ ჩემი პიროვნულის იმ შემადგენელს, რასაც ეთნიკური ან ეროვნული ქვია... ამიტომაც, როდესაც ქართველი მღერის ან უსმენს სიმღერას, მასში ხელახლა იბადება ქართველი...“ (2000:292, 293).

ამ აღსარებით მერაბ მამარდაშვილი გვაძლევს თემას და დავალებას მომავლისთვის: ესაა **მრავალხმიანობის**, როგორც **მრავალ-აზროვნების** მიერ პიროვნების ჩამოყალიბების პროცესის შესწავლა.

ქართული პოლიფონია, რომელსაც მე ვერ გავხედე შევხებოდი ამ წერილში, შესაძლოა საუკეთესო მოდელი იყოს ასეთი მრავალ-აზროვნების შესწავლისთვის.

ცხრილი I.

სამი ლატვიური ხალხური ტერმინი სამხმთან
ტრადიციულ პოლიფონიაში
(კარლ ბამბატის, 1983, მიხედვით)

1. *teicēja or saucēja* – nomina agentis ზმნიდან *teikt* (თქმა, მოყოლა) და *sankt* (დაძახება, დაყვირება) – განსაზღვრავს ტრადიციული გუნდის პირველ, წამყვან სოლისტებს.
2. *locī tāja* – წარმოებული *locī t-*დან (დახურვა, გაღუნვა, ხმის ტრიალი, გადახვევა, ხვეული) – განსაზღვრავს მეორე სოლისტს.
3. *vilcējas* – წარმოებული *vilkst-*დან (გადაადგილება, გაყვანა, კვალი) – განსაზღვრავს დაბალ ხმას.

ცხრილი II.

სამი ხალხური ტერმინი რუსი გლეხების ზეპირი
ტრადიციის პოლიფონიაში
(ნაწილობრივ ევგენია ლიტვინოვას მიხედვით,
1904, ჩემი ინტერპრეტაციით)

1. *ბბბ ბბბ* – სიტყვასიტყვით, მუშების და გლეხების დაჯგუფება. არტელის მიხედვით სიმღერა ნიშნავს კერძო კოლექტიურ პრინციპებზე დაყრდნობას.
2. *ბბბბბ ბ ბბბბ* – ნიშნავს მონაწილეობის მიღებას მუსიციერების პროცესში, სადაც სასიმღერო პოლიფონია მთავარი მოქმედი პირი ხდება თამაშისა, რომელიც ემყარება როგორც მხატვრული ისე „სპორტული“ სახის იმპროვიზაციას და გამომგონებლობას.
3. *ბ ბბბ ბბბ ბბბ, ბ ბბბ ბბბ ბბბ ბბბ ბბბ ბბბ* – ქალთა გუნდის წევრი, რომელიც დაჯილდოვებულია კოლექტიური მუსიციერების განსაკუთრებული ნიჭით.

თარგმნა ეკა ბუჩუკურმა

Table 1

Three Latvian Folk Terms in Three-Part Traditional Polyphony*(according to Karl Brambats, 1983)*

1. *teiceņija* or *sauceņija* – nomina agentis from the verbs *teikt* (to tell, say, recite) and *sankt* (to call, cry, shout) – designates the first soloists, the leader of traditional choir;
2. *loci ņtaņja* – from *loci ņt* (to fold, bend [to and fro], bow, to let the voice twist, wind, meander) – designates the second soloist;
3. *vilceņjas* (feminine plural) – from *vilkt* (to pull, drag, draw, trail) – designates the drone singers.

Table 2

Three Folk Terms in the Oral Polyphony of Russian Peasant

{according partly to Yevgeniya Linyova, 1904, in my interpretation,
partly to my fieldwork}

1. “*artel’*” – literally, co-operative association of workmen or peasants. ‘*To sing by artel’* means to be based on particular collective principles and to become a sung “gang” – as one music-making body of singers.
2. “*igrát’ pésniu*” – literally, ‘to play a song’; it means a complete involvement in music-making as a process of collective interplaying when sung polyphony appears to be a role-playing game based on both artistic and sport-like types of improvisation and inventiveness.
3. “*pesnekhórka*,” or “*pesnekhóraia zhénshchina*” – literally, a woman-chorister, a member of a women’s choir, who possesses a special gift for exactly collective music making member of a women’s choir, who possesses a special gift for exactly collective music making which allows her to sing along with others properly, i.e., to be a role-oriented playfellow accordingly to her functional specificity in the joint performing *artel’*.

References

Arom, Simha. (1976). The Use of Play-Back Techniques in the Study of *Oral Polyphonies*, *Ethnomusicology*, vol. 20 no. 3: 483-519.

Asafyev, Boris. (1971). *Muzykal’naia forma kak process* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka.

Beregovsky, Moisej. (2002). Muzykal’nye vyrazitel’nye sredstva evrejskoj narodnoj pesni [The Musical Expressive Means of the Jewish Folk Song]. *Iskusstvo ustnoj traditsii: Istoricheskaiia morfologiya: K 60-letiiu I.I. Zemtsovskogo* [The Art of the Oral Tradition: Historical Morphology: In Honor of the Sixtieth Birthday of I.I. Zemtsovsky]. St. Petersburg: Russian Institute for History of the Arts. Pg. 192-203.

Boiarkina, Liudmila. (1985). *Erzya-Mordovskoe narodnoe pesennoe iskustvo srednego Zavolzh’ia i ego vzaimosviazi s traditsionnoj russkoj pesnej*. [The Erzya-Mordva Folk Song Art in the Middle Volga and Its Interconnections with Traditional Russian Song]. Kandidatskaia dissertatsiia [Ph.D. Thesis]. Leningrad: Institut teatra, muzyki i kinematografii (mashinopis’ [manuscript]).

- Brambats, Karl. (1983). The Vocal Drone in the Baltic Countries: Problems of Chronology and Provenance *Journal of Baltic Studies*, vol. 14, no. 1: 24-34.
- Custin, Astolphe, Marquise de. (1889). *Russie en 1839* [English translation: *Empire of the Czar: A Journey Through Eternal Russia*]. New York and London: Doubleday.
- Klusen, Ernst. (1967). Das Gruppenlied als Gegenstand. *Jahrbuch für Volksliedforschung*, Band 12: 21-41.
- Klusen, Ernst. (1969). *Volkslied: Fund und Erfindung*. Cologne.
- Linyova, Yevgeniya. (1904). *Velikorusskie pesni v narodnoj garmonizatsii*. Vypusk 1. SPb.
- Linyova, Yevgeniya. (1911). *Peasant Songs of Great Russia, As They Are in the Folks Harmonization*, Second Series.
- Linyova, Yevgeniya. (1912). Psalms and Religious Songs of Russian Sectarians in the Caucasus, by Madam Eugénie Lineff. Report of the Fourth Congress of the International Musical Society (London, 1911). London: Novello & Co. Pg. 187-201.
- Lopatin, Nikolai and Prokunin, Vasilii. (1956). *Russkie narodnye liricheskie pesni* (Russian Folk Lyrical songs, Moscow, 1889). Moscow: Muzgiz.
- Mamardashvili, Merab. (2000). *Estetika myshleniya* [The Aesthetics of Thought]. Moscow: Moskovskaia shkola politicheskikh issledovaniy.
- Mamardashvili, Merab. (2000a). *Moj opyt netipichen* [My Experience is Nontypical]. St. Petersburg: Azbuka.
- Mel'gunov, Yuli. (1879). *Russkie pesni, neposredstvenno s golosov naroda zapisannye*. [Russian Songs Transcribed Directly from the Voices of the People]. Part 1. Moscow.
- Putilov, Boris. (2000). K morfologii fol'klornoj kul'tury [Toward a Morphology of Folk Culture]. *Iskusstvo traditsii: Istoricheskaya morfologiya: K 60-letiyu I.I. Zemtsovskogo* [The Art of the Oral Tradition: Historical Morphology: In Honor of the Sixtieth Birthday of I.I. Zemtsovsky]. St. Petersburg: Russian Institute for History of the Arts. Pg. 8-11.
- Rudneva, Anna. (1994). *Russkoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: Ocherki po teorii fol'klora* [Russian Folk Music: Essays in the Theory of Folklore]. Moscow: Kompozitor.
- Small, Christopher. (1998). *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Sugarman, Jane. (1997). *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Taruskin, Richard. (1996). *Stravinsky and the Russian Traditions*, vol. 1. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Weber, Max. (1958). *The Rational and Social Foundation of Music* (the German original came out in 1921). Translated and Edited by Don Martindale et al. Southern Illinois University Press.
- Yavorsky, Boleslav. (1987). *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 2, part 1. Moscow: Sovetskii Kompozitor.
- Zemtsovsky, Izaly. (1967). *Toropetskie pesni: Pesni rodiny M. Musorgskogo* [Songs of Toropets: Songs from the Homeland of Modest Musorgsky]. Zapis', notirovka, sostavlenie i kommentarii I. Zemtsovskogo [Recorded, Notated, Compiled, and Commented by I. Zemtsovsky]. Leningrad: Muzyka.

გადამდები ჰეტეროფონია: ახალი თეორია მუსიკის წარმოშობის შესახებ

მკვლევარების მიერ ნახევარსაუკუნოვანი სრული უგულველყოფის შემდეგ მუსიკის ევოლუციის საკითხი ამ ბოლო წლებში ინტენსიური კვლევის ობიექტი გახდა (მაგალითად, იხ.: Wallin, Merker & Brown, 2000; Miller, 2000; Huron, 2001; Cross, 2001). წინამდებარე სტატიაში წარმოდგენილი იქნება მუსიკის წარმოშობის ახალი თეორია. სტატიის პირველი ნაწილი წარმოგვიდგენს სიმღერისა და მეტყველების საერთო ვოკალურ წინაპარს, რომლის საფუძველსაც წარმოადგენდა მოვლენა, რომელსაც მე ვუწოდებ „გადამდებ ჰეტეროფონიას“. სტატიის მეორე ნაწილში განვიხილავ პროცესებს, რომლებმაც დაუდეს სათავე იმ თავისებურებებს, მეტყველებისა და სიმღერის საფუძველს რომ წარმოადგენს. ამასთან ერთად, მე განვიხილავ განსხვავებას „ინტეგრაციას“ და „მონაცვლეობას“ შორის, რასაც უნდა განეპირობებინა პირველადი გადამდები ჰეტეროფონიის შემდგომი მუსიკალური და ლინგვისტური განვითარება.

ჰარმონიის „ხმისა“ და „ხმიანობის“ თეორიები

ჩვენი მსჯელობის ამოსავალ წერტილად მე საჭიროდ მიმაჩნია აღვნიშნო, რომ ძირითადად აკუსტიკური თეორიების ორი კლასი არსებობს. ჩემს ნაშრომში მე მათ ვიხსენიებ როგორც ჰარმონიის „ხმისა“ და „ხმიანობის“ თეორიებს. ხმის თეორიის ფუძემდებლად უნდა ჩაითვალოს ჟან-ფილიპ რამო (იხ. Rameau, 1722) და მის მიერ ჩამოყალიბებული კლასიკური თეორია „კორპუს სონორის“, ანუ რეზონირებული სხეულის შესახებ. რამოს მიერ წამოყენებული თეორია თავისი დროისათვის ისეთივე რევოლუციური იყო თავისი მნიშვნელობით, როგორც ნიუტონის კანონები – ფიზიკისათვის. ეს იყო ჭეშმარიტად გლობალური თეორია, რომელსაც შეეძლო მუსიკის, როგორც მინიერი ხელოვნების ნებისმიერი ასპექტის ახსნა. რამოს იდეის მიხედვით, როდესაც სხეული ვიბრირებს (ანუ გამოსცემს მუსიკალურ ბგერას), ხმიანობს ამა მართო ის ბგერა, რომელსაც ჩვენ აღვიქვამთ როგორც ბგერის სიმაღლეს, არამედ მასთან ერთად ჟღერს თანა-ვიბრაციების მთელი სისტემა, რომლებსაც ჰარმონიკები ანუ ობერტონები ეწოდებათ. ეს ობერტონები ჟღერენ ბგერის ფუნდამენტური სიმაღლიდან ინტეგრალური თანაშეფარდების მიხედვით. რამოს შეხედულების თანახმად, ობერტონების სისტემა არის ჰარმონიის უპირველესი წყარო. რამოს მიხედვით, ჰარმონია არის თვით მუსიკალური ბგერის შინაგანი ბუნება, თვით მუსიკის პირველსაწყისი, რომლიდანაც სათავეს იღებს ყველა სხვა მუსიკალური ელემენტი.

ამ თეორიას თავისი ნაკლიც აქვს. „კორპუს სონორეს“ თეორია წარმოადგენს აკუსტიკურ თეორიას, რომელიც შეეხება ყველა ფიზიკურ სხეულს და მინიმალურად არის დაკავშირებული უშუალოდ მუსიკასთან. მაგალითად, ვიბ-

რირებული ღვინის ჭიქა ვიბრაციების ისეთსავე სისტემას წარმოქმნის, როგორსაც მუსიკალური ინსტრუმენტის მიერ გამოცემული ბგერა. უფრო ზოგადად თუ შევხედავთ, ჩემი აზრით, მუსიკის წარმოშობის თეორია დაკავშირებულია არა იმდენად ხმის ალქმის, არამედ ხმის გამოცემის მექანიზმებთან. სწორედ ამ მხრივ ფრიად საყურადღებოა „ხმიანობის“ თეორია. „ხმიანობის“ თეორიების სათავეები ალბათ ჟან-ჟაკ რუსოს იდეებში უნდა ვეძიოთ (იხ. Rousseau, 1781), სადაც ის ლაპარაკობდა მუსიკის ევოლუციაში მელოდიის მნიშვნელობაზე. რუსოსათვის არა მარტო მელოდია არის მუსიკის ყველაზე უფრო არსებითი ნიშან-თვისება, არამედ თვით ხმა. რუსოს მიხედვით, შეუძლებელია არსებობდეს უფრო პირდაპირი კავშირი, ვიდრე მუსიკასა და ხმას შორისაა. სწორედ ამის გამო მუსიკა თავისი არსით არის კომუნიკაციური მოვლენა, პრინციპულად განსხვავებული მშვენივრად მჟღერი და ობერტონებით აღსავსე ღვინის ჭიქის ხმიანობისაგან. რუსოსათვის მუსიკის სათავეები არის არა იზოლირებულ ბგერებში, არამედ კომუნიკაციაში. რამოს შეხედულებების კრიტიკისა და მის იდეებთან ბრძოლის პროცესში რუსომ სრულებით უგულველყო ის მნიშვნელოვანი საკითხი, თუ რატომ არის ადამიანური მუსიკა ესოდენ მდიდარი ჰარმონიული შერწყმებით.

სწორედ აქ მინდა რომ წამოვაცენო „ჰარმონიის ხმიანობის“ თეორია, რომელიც, ერთი მხრივ, ეყრდნობა რუსოს მიერ წამოყენებულ ვოკალური მელოდიის პრიმატის საკითხს, მაგრამ ამავე დროს სცილდება მხოლოდ სოლო ვოკალიზების სფეროს. ჩემი შეხედულების მიხედვით, ჰარმონიის სათავეა არა ერთი მჟღერი სხეულის ობერტონების ურთიერთშეფარდება, არამედ რამდენიმე მჟღერი ხმის ერთდროული ჟღერა, ანუ გუნდური ხმიანობა. მიჰყვება რა რუსოს თავდაპირველ იდეას მელოდიის შესახებ, ჰარმონიის „ხმიანობის“ თეორია არის ვოკალური თეორია, რომელიც მთლიანად ეყრდნობა ცხოველთა მიერ გამოცემულ კომუნიკაციურ ბგერებს. ამ თეორიის საფუძველია, უპირველეს ყოვლისა, ხმის წარმოქმნის (და არა ხმის ალქმის) პროცესი. ჩემი აზრით, მუსიკის წარმოშობაში ხმის ალქმასთან შედარებით ხმის წარმოქმნის უფრო დიდ მნიშვნელობაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ სმენითი სისტემა მთელ ხერხემლიანთა კლასის ცხოველებში აშკარად მსგავსია, მაშინ როდესაც არსებობს დრამატული განსხვავებები სხვადასხვა ჯიშების ვოკალურ სისტემებს შორის. მაგალითად, სმენითი სისტემები ადამიანებსა და შიმპანზეებს შორის სრულებით იდენტურია, მაშინ როდესაც მათ ვოკალურ სისტემებს შორის ფუნდამენტური განსხვავებები არსებობს, რაც ერთ შემთხვევაში იძლევა არტიკულაციური მეტყველების საშუალებას, მეორე შემთხვევაში კი ამის საშუალებას არ იძლევა. ნეირონების დონეზე თუ ვილაპარაკებთ, ჩვენ კარგად ვიცით, რომ პირველადი მოტორული კორტექსი (თავის ტვინის ქერქის მამოძრავებელი ნაწილი – რედ.) გადამწყვეტია ვოკალიზაციაზე კონტროლის მოსაპოვებლად. პრიმატებში ჯერ კიდევ არ არის პირდაპირი კავშირი პირველად მოტორულ კორტექსსა და ნუკლეუს ამბიგუსს შორის, რომელიც ვოკალიზაციის მნიშვნელოვან პერიფერიულ ნეირონულ ცენტრს წარმოადგენს (Jurgens, 1992). სწორედ ამის შედეგადაა, რომ არც ერთ პრიმატს (ადამიანის გარდა) არ ძალუძს ვოკალური სიგნალების

შესწავლა, რაც თავისთავად საფუძვლად უდევს სიმღერის ათვისებას. მე რამდენადაც ვიცი, ადამიანებისა და პრიმატების კორტიკულ სასმენ სისტემებს შორის არ არის რამდენადმე შესადარებელი განხვავება.

ერთ-ერთი ელემენტი ჰარმონიის „ხმიანობის“ თეორიისა არის ის, რომ ჰარმონიის აღქმა და წარმოქმნა არსობრივად დაკავშირებულია პირველად მელოდიურ საწყისთან. ჩემი აზრით, ადამიანთა მელოდიური და ჰარმონიული უნარი ერთდროულად განვითარდა ერთიან ნეირონულ სისტემაში (იხ. Brown, ბეჭდვაში). ეს შეხედულება იხრება რუსოს თეორიისაკენ, რამდენადაც ამ შეხედულების მიხედვით ჰარმონია მიიღება მელოდიური (და უპირველეს ყოვლისა – ვოკალური) სისტემის საფუძველზე. ამ შეხედულებას მხარს უჭერს ის, რომ მსოფლიოს მუსიკალურ კულტურებში ხმათა ჰარმონიული შერწყმის საფუძველს წარმოადგენს არა ჰომოფონია (როგორც ეს არის დასავლურ აკორდული ფაქტურის მქონე მუსიკაში), არამედ მრავალფენოვანი პოლიფონიური ქსოვილი, რომელშიც მოკლე მელოდიური მოტივების ურთიერთგადახლართვა და რესპონსორული მონაცვლეობა ქმნის მუსიკალურ ფაქტურას. ალბათ, ასეთი ტიპის მუსიკალური ფაქტურის ყველაზე კარგად შესწავლილ მაგალითებს წარმოადგენენ ცენტრალური აფრიკის პიგმეების რთული პოლიფონიური გუნდები (Arom, 1991). შესაბამისად, არაა აზრს მოკლებული ვიფიქროთ, რომ ადამიანთა ჰარმონიული სისტემა შეიქმნა პირველადი უმარტივესი მელოდიური სისტემის საფუძველზე, რომელშიც ინდივიდუალური ხმები შერწყმული იყო ერთმანეთთან მუსიკის დროითი ფაქტორის ორგანიზების საფუძველზე (იხილეთ საუბარი „ვერტიკალური ინტეგრაციის“ შესახებ ცოტა მოგვიანებით ამ სტატიაში). თუ ეს მართლაც ასე მოხდა, მაშინ მუსიკის ევოლუციური განვითარების ზოგადად მიღებული სურათი, შემოთავაზებული კურტ ზაქსის მიერ (Sachs, 1943), სრულებით უნდა შეიცვალოს და შესაძლებელი ხდება ვამტკიცოთ, რომ ადამიანთა ისტორიაში მრავალხმიანობა უფრო ადრე შეიქმნა ვიდრე ერთხმიანობა (იხ. ჟორდანი, ამავე ტომში).

წარმოდგენილი სტატიის მომდევნო მონაკვეთში შევეცდები განვახილოთ იდეები, რომლებიც ეყრდნობიან ჰარმონიის „ხმიანობის“ თეორიას. აქ ჰარმონია განიხილება როგორც შედეგი ინტერპერსონალური ურთიერთობების პროცესისა, რომელშიც ინდივიდუალური მელოდიური ხაზები ერწყმიან ერთმანეთს სივრცეში (იგულისხმება ბგერათსიმაღლებრივი ფაქტორი) და დროში.

გადამდები ჰეტეროფონია

„ხმიანობის“ თეორიაზე დაყრდნობით მინდა წამოვაცენო მოსაზრება ადამიანური მუსიკის და მეტყველების შესაძლო საერთო წინაპრის შესახებ, წინაპრისა, რომელიც დღესაც გვხვდება ცხოველთა სამყაროში. ეს წინაპარი თავისთავად წარმოადგენს ხმათაშერწყმის სისტემას, რომელიც აგებულია მოვლენაზე, რასაც „გადამდებ ჰეტეროფონიას“ ვუწოდებ. ტერმინ „გადამდებ ჰეტეროფონიას“ მე შემდეგნაირად განვსაზღვრავ: ესაა ჯგუფური ვოკალიზაცია, რომელშიც თითოეული მონაწილე ინდივიდუალი გამოსცემს

მსგავსი ტიპის ძახილს, თუმცა ეს ძახილები არასინქრონულია, ანუ ისინი არ არიან ერთმანეთთან მეტრო-რიტმულად ურთიერთდაკავშირებული. ჯგუფური ვოკალიზაცია აქ იქმნება მსგავსი ვოკალური ძახილის ერთი ინდივიდუალისაგან სხვებზე გავრცელების, ანუ „გადადების“ საშუალებით. ამის შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს მგლების ხროვის ყმუილი. ხროვის თითოეული მონაწილე გამოსცემს მსგავსი ტიპის ძახილს, თუმცა ამის შედეგად მიღებული „ქორუსი“ (ცხოველთა ჯგუფური ხმიანობის სახელწოდება თანამედროვე ეთოლოგიაში) მეტრო-რიტმულად ფაქტობრივად არაორგანიზებულია, რაც ქმნის თავისებურ ანტიფონური ჰეტეროფონიის მსგავს მოვლენას. ბუნებაში მსგავსი ქორუსის მრავალი მაგალითი არსებობს, მათ შორის შეიძლება დავასახელოთ მყვირალა მაიმუნებისა და შიმპანზეებისათვის დამახასიათებელი ჯგუფური ძახილი, ან ლომების ერთობლივი ღრიალი. ჩემი ჰიპოთეზის მნიშვნელოვან შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს გადადების ფენომენი. საინტერესოა, რომ გადამდებობა ყველა ზემოთ დასახელებული ჯგუფური ვოკალიზაციის უაღრესად დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს. საკმარისია ჯგუფის ერთმა წევრმა დაიწყოს ხმის გამოცემა, რომ ეს მაშინვე ჯგუფის სხვა წევრებსაც გადაედება, ისინიც აყვებიან და უერთდებიან საერთო ჯგუფურ ხმიანობას. ჰარინგტონმა ჩაატარა ბუნებაში მგლების ხროვის ჯგუფური ყმუილის ანალიზი (Harrington, 1989). ის, რომ მგლების ჯგუფური ყმუილი გადამდებია, მტკიცდება იმ ფაქტით, რომ მთელი ეს პროცესი იწყება ერთი ინდივიდუალის ხმიანობით, და იმით, რომ სხვა მგლების ქორუსში შესვლის პროცესი „თანდათანობით ჩქარდება, იმის მაგივრად, რომ ერთი ტემპით მიმდინარეობდეს“ (Harrington, 1989:124). ეს კარგადაა ასახული 1ა სურათზე (იხ. დანართი), სადაც ნათლად მოჩანს, რომ მგლების ქორუსში შესვლის ინტერვალი თანდათანობით მცირდება. მონაწილე ხმების თანდათანობითი დამატების შედეგია საერთო ფაქტურის გამსხვილება და აკუსტიკური სივრცის შევსება, რაც ნათლად მოჩანს 1ბ სურათზე წარმოდგენილ სონოგრამაში. როგორც ჰარინგტონის გამოკვლევამ გვიჩვენა, ყმუილების ხანგრძლივობა თანდათანობით კლებულობს, მათი ტონალობა უფრო მაღლა იწევს და ბგერათსიმალღებრივი თვალსაზრისით უფრო მკვეთრად მოდულირებული ხდება (Harrington, 1989). ქორუსის პროცესში თანდათანობით იზრდება მონაწილეთა სპექტრული ვარიაციები, რაც მგლების ქორუსს ამსგავსებს თავისებურ ჯემ-სეიშენს.

გადამდები ჰეტეროფონიის კონცეფცია შესაძლოა განვიხილოთ როგორც მოვლენა, რომელსაც შეუძლია ახალი კუთხით დაგვანახოს მუსიკის შინაგანი ბუნება. უპირველეს ყოვლისა, გადამდებ ჰეტეროფონიაზე აგებული ვოკალური სისტემა ათავსებს მუსიკის სანწყისებს ჯგუფური ვოკალიზაციის სფეროში. ეს აზრი ეხმიანება უკვე საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში ეთნომუსიკოლოგების გამოკვლევებში გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ თავისი სანწყისებით მუსიკა ჯგუფურ კომუნიკაციას წარმოადგენს. ცხოველთა სამყაროში არსებული გადამდები ჰეტეროფონია, როგორც ჩანს, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ჯგუფურ ცხოვრებაში, კერძოდ — ტერიტორიის დაცვაში, ჯგუფის იდენტიფიკაციაში და ჯგუფში შინაგანი ჰარმონიის შენარჩუნებაში. ყოველივე ეს განსაკუთრებით კარგადაა ცნობილი იმ ჯიშებში, რომლებიც ცნობილი

არიან თავისი ვოკალური დუეტებით (გიბონები, ინდრები, ავსტრალიური მეგ-პაები და ა.შ.). მეორე რიგში შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ აღნიშნულ ჯგუფურ ძახილში მოჩანს მარტივი ტონალური სიტემის საწყისები. მაგალითად, მგლების ყმუილი, როგორც წესი, იწყება აღმავალი ნახტომით (ხშირად კვინტით ან სექსტით) რომელიც ჩერდება ინტერვალის მწვერვალზე, და შემდგომ ქრომატიული დაცურებით ეშვება ქვევით. მართალია, მგლების ყმუილი წმინდა მუსიკალური განვითარებით ახლოსაც ვერ მივა მაღლობელი ჩიტების დახვეწილ მელოდიურ ვარიაციებთან, მათში მაინც შეიმჩნევა ბგერათსიმაღლებრივი განვითარების ჩანასახი. აშკარაა, რომ ბგერათსიმაღლებრივი სისტემები არაერთხელ შეიქმნა ცხოველთა სამყაროში და, როგორც ჩანს, მათ ჩამოყალიბებას დიდი ევოლუციური შეწირვები არ უნდა გამოეწვია. მესამე — ამ სისტემაში არაა რთული დავინახოთ ჰომოფონიის საფუძველი, რადგან ვოკალური პარტიების „გადამდები“ ხასიათი იწვევს მათ ერთდროულ ჟღერადობას. გარდა ამისა, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ თითოეული მგელი ცდილობს თავი აარიდოს სხვა მგლების ძახილის სიმაღლის ზუსტ გამეორებას, რაც მსგავსი ქორუსების ფაქტურას უფრო ჰომოფონიის (და არა მონოფონიის) ხასიათს აძლევს. ქორუსებში მრავალრიცხოვანი მგლების ხმების ერთდროული ჟღერადობა, ალბათ, ბუნებაში არსებულ ხმიანობას შორის ყველაზე ახლო ანალოგიაა მუსიკალური აკორდისა. მეოთხე — ის ფაქტი, რომ გადამდებ ჰეტეროფონიაში მონაწილე ჯგუფის წევრები მსგავს ვოკალურ სიგნალებს ასრულებენ, მიგვითითებს, რომ მუსიკის წარმოშობაში ანტიფონს უკავია ცენტრალური ადგილი. ეს კი წარმოდგენილ ჰიპოთეზას ძალიან ეკონომიურს ხდის. ამ ჰიპოთეზის მიხედვით, სირთულე შეიძლება წარმოიშვას მსგავსი ვოკალური სიგნალების ვარიაციების და არა ინდივიდუალური ვოკალური სიგნალების ვარიაციების საფუძველზე. და ბოლოს, „გადამდების ფაქტორის“ როლი მსგავს სისტემაში წარმოადგენს არა მარტო ჯგუფური მონაწილეობის საფუძველს, არამედ გვეხმარება დავაზუსტოთ, თუ როგორ მოქმედებს ეს სისტემა როგორც ფსიქოლოგიურ, ისე ნეიროლოგიურ დონეზე. გადამდებობა არის თავისებური რეზონანსული ქცევა, რომელშიც ერთიანი ჯგუფური ქცევა მიიღწევა ურთიერთმიბაძვის საფუძველზე. წარმოვიდგინოთ ფეხზე დამდგარი ოვაცია კონცერტის დროს. იგი ხშირად იწყება ერთი ადამიანის წამოდგომით. ამ ერთი ადამიანის წამოდგომა სხვებში იწვევს ქცევის იმიტაციას, ქცევა გადამდები ხდება, პირველ ფეხზე წამოდგარს მალე მიჰყვებიან სხვები და ცოტა ხანში უკვე მთელი დარბაზია ფეხზე წამოდგარი.

ანტიფონური იმიტაციის ნეირონული სისტემები

ნეიროლოგიაში წამოყენებული თეორია ნათელს ფენს იმ შესაძლო მექანიზმებს, რომლებიც საფუძვლად უდევს გადამდები ჰეტეროფონიის ფენომენს. მუსიკის ანტიფონური წარმოშობა საბოლოოდ დაიყვანება სხვების მიბაძვის (იმიტაციის) პროცესებამდე. რიზოლატის და მისი თანაავტორების მიხედვით (Rizzolatti et al., 1999) ადამიანის ტვინში არის სისტემა, რომელიც სპეციალიზებულია გადამდებ ქცევაში, რაც თავისთავად საფუძვლად უდევს ანტიფონურ სიმღერას და მსგავსი ტიპის სხვა ქცევებს, რასაც „რეზონან-

სულ“ ქცევას უწოდებენ. რეზონანსული ქცევის პროცესში ორგანიზმები მოქმედებენ სხვების მიბაძვით, როგორც უშუალოდ ბიპევიურულად, ისე კოგნიტიურად. მიჩნეულია, რომ ჩვენს ტვინში არსებული ე. წ. სარკისებური ნეირონების სისტემა გვაძლევს საშუალებას, ავხსნათ რეზონანსული ქცევის ფენომენის არსებობა. სარკისებური ნეირონები არის უჯრედთა კლასი, რომლებიც თავდაპირველად აღმოაჩინეს რეზუს მაიმუნების ტვინის იმ რეგიონებში, რომელშიც ხდება ხელის მოძრაობის კონტროლი. ეს ნეირონები აქტიურდებიან არა მარტო თვით ხელის მოძრაობის დროს, არამედ სხვა მაიმუნის ყურების დროსაც, თუკი ეს სხვა მაიმუნი მსგავსივე ტიპის ხელის მოძრაობას აკეთებს. შესაბამისად, სარკისებური ნეირონები წარმოადგენენ ცქერისა და მოქმედების ურთიერთდამთხვევის სისტემას (Rizzolatti et al., 1996). რიზოლატისა და მისი კოლეგების ნაშრომებში ძირითადი ყურადღება დათმობილი აქვს ამ სისტემის მოქმედებას ხელის მოძრაობასა და ამ მოძრაობის ვიზუალური აღქმის პროცესების კორელაციაზე. ჩემი ღრმა რწმენით, ნეირონების აღნიშნული სისტემა შესანიშნავ საფუძველს იძლევა აუდიოვიზუალური პროცესების კორელაციისათვისაც (როგორცაა სიმღერა და მეტყველება). სამეცნიერო ლიტერატურაში კარგად არის დასაბუთებული, რომ რომ სიმღერაში, ისევე როგორც მეტყველებაში, ბავშვის განვითარება ხდება მოზრდილების მიბაძვის, იმიტაციის საშუალებით, რაც ტვინის განვითარების სპეციალურ, ე.წ. კრიტიკულ პერიოდში ხდება (Poulson et al., 1991; Kuhl & Meltzoff, 1996; Papousek, 1996) ეს არის ვოკალური განვითარების აშკარა მაგალითები, რომელშიც ჩანს, რომ ბავშვები ითვისებენ მათი ჯიშისათვის დამახასიათებელ ვოკალურ საკომუნიკაციო რეპერტუარს ზრდის ადრეულ ეტაპზე უფროსების მიბაძვის, იმიტაციის საშუალებით (Janik & Slater, 1997, 2000).

რეზონანსული ქცევის სარკისებური ნეირონების თეორიის კიდევ ერთი საინტერესო თავისებურება არის ის როლი, რასაც ეს თეორია ანიჭებს ე.წ. ბროკას ზონას (მეტყველების ცენტრი – რედ.). ბროკას ზონა არის ადამიანის ტვინის ფრონტალური ნაწილის მონაკვეთი, რომელიც უკვე საუკუნეზე მეტია ითვლება, რომ გადამწყვეტ როლს თამაშობს მეტყველების პროცესში. რიზოლატიმ და არბიზმა მიუთითეს, რომ მაიმუნის ტვინის ის ნაწილი, სადაც თავდაპირველად იქნა აღმოჩენილი სარკისებური ნეირონები, იგივე მომავალი ბროკას ზონაა, რომლიდანაც შემდგომში (ადამიანის ტვინში) განვითარდა მეტყველების ცენტრი (Rizzolatti & Arbib, 1998). ამის საფუძველზე კვლევის ავტორებმა წამოაყენეს მოსაზრება, რომ ადამიანის ტვინის ბროკას ზონა წარმოშობილია წინამოტორული სისტემის საფუძველზე, რაც თავისთავად დაკავშირებული იყო ჟესტურ კომუნიკაციასთან. ამ იდეის მხარის დასაჭერად იაკობინმა და მისმა კოლეგებმა (Iacobini et al., 1999) ტვინის იმიჯური კვლევის ექსპერიმენტებში აჩვენეს, რომ ბროკას ზონის ქვედა ნაწილი აქტიურდებოდა მაშინ, როცა ექსპერიმენტის სუბიექტებს თხოვდნენ, რომ ეყურობინათ და მერე გაემეორებინათ თითების მოძრაობები.

ჩემმა კოლეგებმა და მე ჩავატარეთ ტვინის იმიჯური კვლევის ექსპერიმენტები, რომლების ნაწილობრივ მაინც ნათელს ფენენ ტვინის ამ ნაწილის როლს სიმღერის პროდუცირებაში (Brown et al., in press). ამ ექსპერიმენტებში ჩართულმა პირებმა სხვადასხვა ტიპის ვოკალურ აქტივობაში

მონოტონიკურ (ერთბგერიან) ვოკალიზაციასა და მელოდიის განმეორებაში მიიღეს მონაწილეობა. მონოტონიკური ვოკალიზაციის ექსპერიმენტში მონაწილე პირებს ესმოდათ ფორტეპიანოზე დაკრული ბგერა (ეს იყო 147 ჰერცი სიხშირის ბგერა, მცირე ოქტავის რე), რომელიც ერთიდაიგივე მონოტონური რიტმით (იზომეტრულად) მეორდებოდა 4-დან 11-მდე რაოდენობით. ბგერები იკვრებოდა წუთში 100 დარტყმის სიხშირით. ექსპერიმენტში მონაწილე პირებს მოეთხოვებოდათ, რომ ფორტეპიანოს ბგერების შეწყვეტის შემდეგ სიმღერით გაემეორებინათ, რაც მოისმინეს (ტემპის, ბგერების რაოდენობის, ბგერითი სიმაღლის დაცვით). ამის შედეგად ხმა მუდმივ მონაცვლეობაში იყო ფორტეპიანოსთან, რადგან ფორტეპიანოს ბგერებს შორის პაუზა ზუსტად ემთხვეოდა გასამეორებელი ფრაზის სიგრძეს. ყოველ მომდევნო ფრაზაში ბგერების რაოდენობა განსხვავებული იყო. სხვა ექსპერიმენტში, რომელიც მელოდიის გამეორებაზე იყო აგებული, ექსპერიმენტში მონაწილე პირები ისმენდნენ მათთვის უცნობ მელოდიებს და მოსმენისთანავე იმეორებდნენ ახლად მოსმენილ მელოდიას. თითოეული მელოდია გრძელდებოდა ექვსი წამი, და ასევე ექვსწამიანი პაუზა იყო დატოვებული ამ ფრაზის სიმღერით გამეორებისათვის. რომ შევაჯამოთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ორივე ექსპერიმენტი აგებული იყო ანტიფონურობაზე, სადაც პირებს მოეთხოვებოდათ გაემეორებინათ ის, რაც ახლახან მოისმინეს.

ამ ორივე ექსპერიმენტის შედეგებში კარგად ჩანს (იხ. სურათი 2), რომ ბროკას ზონის ქვემო ნაწილი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ორივე ვოკალური ექსპერიმენტის შესრულების დროს. ძალიან საცდუნებელია, დავასკვნათ, რომ ბროკას ზონის ქვედა ნაწილი უშუალოდ დაკავშირებულია ნიმუშების დამთხვევის პროცესთან, რაც საფუძვლად უდევს ანტიფონურ იმიტაციას. მართლაც, კიდევ ერთი ფაქტორი, რომელიც მიუთითებს ნეირობიოლოგიური თვალსაზრისით ნიმუშების დამთხვევის მნიშვნელობაზე, არის ტვინის მოტორული ცენტრების პარალელური აქტივაცია პერცეპტუალურ ექსპერიმენტებში, რომლებშიც უშუალოდ ვოკალიზაცია (სიმღერა) არ მონაწილეობს. ნიმუშების ურთიერთდამთხვევა აშკარად არსებითი პროცესია გამორჩევისათვის, რაზეც გამოკვლევების დიდი რაოდენობა მიუთითებს. ამ გამოკვლევებიდან ჩანს, რომ ბროკას ზონის ქვედა ნაწილი აქტიურდება პერცეპტუალური გამორჩევისათვის მუსიკაში, კერძოდ, ბგერათსიმღლებრივი გამორჩევისათვის (Zatore et al., 1994, 2000; Griffiths et al., 1999), აკორდების გამორჩევისათვის (Maess et al., 2001), ხანგრძლივობის გამორჩევისათვის (Griffith et al., 1999), დროითი ინტერვალის გამორჩევისათვის (Rao, Mayer and Harrington, 2001) აკორდების, ტონალობის და ტემბრების გამორჩევისათვის (Koelsch et al., 2002) და ჰარმონიასა და მელოდიაში დაშვებული შეცდომების გამორჩევისათვის ფურცლიდან კითხვის დროს (Parsons, 2001). მთლიანობაში, ჩემი აზრით, ბროკას ზონის სარკისებურ ფუნქციას შეუძლია ისეთივე სინათლე მოჰფინოს აუდიოვოკალური იმიტაციის პროცესების ბუნებას (რაც მუსიკას და მეტყველებას უდევს საფუძვლად), როგორც ეს ხდება ვიზუალური და მანუალური სისტემების დამთხვევისას, რაც საფუძვლად უდევს ენის ჟესტობრივი წარმოშობის თეორიას (Rizzolatti and Arbib, 1998). ამის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ადამიანის ტვინში

არსებული სასიმღერო სისტემა გაჩნდა ვოკალიზაციის სისტემის საფუძველზე, რომელიც თავისთავად ეყრდნობოდა ანტიფონურ იმიტაციას (შესაძლოა – გადამდებ ჰეტეროფონიას). იმიტაციური სისტემის ევოლუცია სარკისებური ნეირონების საფუძველზე ფაქტიურად იდეალური მექანიზმია იმისათვის რომ ავხსნათ მუსიკის ძირითადი ელემენტების (ბგერათსიმალეებრივი და რიტმული) წარმოშობა.

სტატიის ამ ნაწილის დასკვნისათვის მინდა წამოვაცენო წინადადება, რომ გადამდები ჰეტეროფონია, რომელიც ეფუძნება ვოკალური იმიტაციის (ანუ გამეორების – რეზონანსის) პრინციპებს, წარმოადგენდა მუსიკისა და მეტყველების საერთო წინაპარს. ბროკას ზონის ქვედა მონაკვეთი ჩამოყალიბდა ვოკალური მიბადვის საფუძველზე თავისუფალი და სწავლებადი ვოკალიზაციის (სიმღერის) კონტექსტში. ტვინის ეს ნაწილი შესაძლოა იყოს ნაწილი სარკისებური სისტემისა, ნაწილი, რომელიც პასუხისმგებელია აუდიოვოკალური (ბგერათსიმალეებრივი და რიტმული მონაცემების მქონე) ნიმუშების გამეორებაში. ეს პროცესი კი (აუდიოვოკალური ნიმუშების გამეორება) თავისთავად, შესაძლოა, იყოს მუსიკისა და მეტყველების ევოლუციის უმნიშვნელოვანესი ელემენტი.

ინტეგრაცია და მონაცვლეობა

ანტიფონური ჰეტეროფონიის ნიმუშების მოძებნა ცხოველთა სამყაროში არაა ძნელი, მაგრამ კარგად ორგანიზებული პოლიფონია კი ძალიან ძნელი მოსაძებნია. როგორ შეიძლება, რომ მუსიკა წარმოშობილიყო ჩემს მიერ შემოთავაზებული ჰეტეროფონიული ტიპის წინაპრისაგან? სხვა სიტყვებით თუ ვიტყვით, როგორ შეიძლება, რომ თითქმის შემთხვევითი ტიპის ხმათა ჰეტეროფონიული შეფარდებისაგან (რასაც, მაგალითად, მგლების ხროვის ყმუილში ვხვდებით), მივიღეთ ხმათა ზუსტად კოორდინირებულ შერწყმასთან, რასაც ჩვენ ვხვდებით ადამიანთა პოლიფონიურ მუსიკაში? მე აქ მინდა წამოვაცენო მოსაზრება, რომ ევოლუციური გზა პირველადი (ცხოველური) გადამდები ჰეტეროფონიიდან ადამიანური კომუნიკაციისაკენ უნდა წარმართულიყო, როგორც მინიმუმი, ორი შესაძლო გზით (როგორც ეს არის ნაჩვენები მე-3 სურათზე): (1) ვერტიკალური ინტეგრაციის გზით, რაც წარმოქმნის ერთმანეთთან კარგად ინტეგრირებულ, დროში ურთიერთშეხამებულ საშემსრულებლო სტილებს (როგორიცაა მონოფონია, ჰომოფონია და პოლიფონია), და (2) ჰორიზონტალური მონაცვლეობის გზით, რომლის საფუძველზეც დროში ორგანიზებული, თუმცა არაერთდროული (მონაცვლეობითი) ვოკალური პროცესები იქმნება. მე ეხლა შევეცდები წარმოვადგინო შესაძლო ევოლუციური სცენარები პირველადი ვოკალიზაციის სივრცეში და დროში ინტეგრაციისა და მონაცვლეობის განვითარების გზებისა.

ვერტიკალური ინტეგრაცია. ინტეგრაციული პროცესი ჩვენს ვოკალურ აქტივობაში უფრო დამახასიათებელია მუსიკისათვის, რადგანაც მეტყველების პროცესი თითქმის მთლიანად აგებულია მონაცვლეობაზე. ძირითადი პრობლემა, რასაც ჩვენ ვაწყდებით, როცა გადამდები ჰეტეროფონიის სტადიიდან გადავდივართ მკაფიოდ სინქრონულ სასიმღერო ფორმებზე, როგორიცაა მონოფონია, ჰომოფონია და პოლიფონია, არის ის, რომ ერთმანეთს

შევუთანხმეთ სხვადასხვა მელოდიების ბგერითი სიმაღლეები და ამ მელოდიების რიტმული ნახაზები, რათა შედეგად მივიღოთ მელოდიურად და რიტმულად სინქრონიზებული ფაქტურა. როგორც ეს ადრევე ვახსენე, ხმების ერთდროული ჟღერადობა, რასაც ჩვენ ვხვდებით, მაგალითად, მგლების ხროვის ყმუილის დროს, ჰომოფონიური სისტემის მხოლოდ შორეულ რუდიმენტს წარმოადგენს (რადგან ხროვის თითოეული წევრი ცდილობს საერთო ყმუილში მონაწილეობისათვის განსხვავებული ბგერითი სიმაღლე შეარჩიოს). მგლების ხროვის საერთო ყმუილში ჯერ არ არის ხმათა ზუსტი კოორდინაცია და ცალკეული ხმები იწყებენ და ამთავრებენ ვოკალიზაციას წინასწარ განუსაზღვრელ ადგილას. ჩვენ არავითარი საფუძველი არა გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ხროვის წევრები ან ცდილობენ, ან აღწევენ ვოკალიზაციის სინქრონიზაციას.

ამ პრობლემის გადაჭრის გზების ძიებაში მუსიკამ, ჩემი აზრით, აირჩია უალრესად კონსერვატიული გზა. სივრცობრივი (ბგერათსიმაღლეობრივი) თვალსაზრისით თუ ვიმსჯელებთ, მუსიკა შეეცადა გამხდარიყო მრავალჯერად გამეორებებზე აგებული მარტივი სისტემა. ალან ლომაქსმა ჯერ კიდევ საკმაო ხნის წინ აღნიშნა, რომ სიმღერა აშკარად არის ადამიანური ვოკალიზაციის სისტემის ყველაზე უფრო რუდიმენტული სისტემა (Lomax, 1968, იხილეთ აგრეთვე Richman, 2000). გამეორება აშკარად ერთ-ერთი ყველაზე უფრო დამახასიათებელი თვისებაა მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხების მუსიკალური კულტურის სხვადასხვა ფორმებში. ოსტინატოზე აგებული მუსიკალური სისტემები (მაგალითად, აფრიკული პოლიფონია, იხ. Arom, 1991) ამის კარგი მაგალითია. ფაქტურის დროში ორგანიზაციის თვალსაზრისით, მუსიკა კიდევ ერთ საშუალებას იყენებს, კერძოდ მეტრს. იმის მიუხედავად, რომ მრავალი ჯიმის ცხოველებში საკმაოდ ჩვეულებრივი მოვლენაა სიარულის დროს კიდურების მეტრულ-რიტმულად ზუსტი მონაცვლეობით გამოყენება, ფაქტობრივად არც ერთ ცხოველთა სამყაროს წარმომადგენელს (ადამიანის გარდა) არ შეუძლია საკუთარი სხეულის მოძრაობა შეუთანხმოს გარეგან რიტმულ გამღიზიანებელს (მაგალითად, დოლის ხმას). როგორც ჩანს, მეტრული ჩარჩოს შემოტანა ვოკალიზაციაში ადამიანების მიერ შემოღებულ ევოლუციურ სიახლეს წარმოადგენს, რაც თავისთავად ეჭვგარეშეა, უნდა წარმოქმნილიყო როგორც მუსიკისათვის, ისე ცეკვისათვის. ჩემს სტატიაში მე მოვიხსენიებ ამ ქცევით პროცესს (რომელშიც ვოკალიზაცია მოქცეულია იზომეტრიულ რიტმულ ჩარჩოში) როგორც „რიტმულობას“ (beating). მე განვიხილავ „რიტმულობას“ როგორც გარდამავალ, დროებით სტადიას, რომელიც აკავშირებს პირველად ჰეტეროფონიულ სისტემას გვიანდელ, მკაცრად სინქრონიზებულ სისტემასთან. ბგერათსიმაღლეობრივი (სივრცობრივი) შეზღუდულობის შერწყმა მკაცრ რიტმულ ჩარჩოსთან აქცევს მუსიკას ციკლიურ სისტემად, რომელშიც გამეორებადობა უდევს საფუძველად არა მარტო იზოქრონულ დროით ინტერვალებს, არამედ მუსიკალურ ფრაზებსაც. ეს ორი თვისება უალრესად მნიშვნელოვანია ჭეშმარიტი მუსიკალური ინტეგრაციის მიღწევისათვის. ამავე დროს, მსგავსი გამეორებადობა, ალბათ, ზღუდავდა მუსიკის საერთო შინაარსობრივ მხარეს. სოციალური თვალთახედვით, ხმათა ვერტიკალური ინტეგრაცია იდეალურ საშუალებას იძლევა ჯგუფური კომუნიკა-

ციისათვის, რადგან მსგავსი პროცესის უმთავრესი მიზანი არის კარგად კოორდინირებული ხმიანობის მიღწევა. ასეთი შედარებით ეგალიტარული (გამთანაბრებელი) ფორმა მუსიკის შესრულებისა, აძლევს საშუალებას ჯგუფის თითოეულ წევრს ჰქონდეს თანასწორუფლებიანი ხმა, რითაც იქმნება მონაწილეთა მიერ შესრულებული როლების სიმეტრია. ეს კი საუკეთესო საშუალებაა იმისათვის, რომ ჯგუფმა მიაღწიოს თანხმობას, კოოპერაციას და კათარსისს (Brown, 2000).

ჰორიზონტალური მონაცვლეობა. თუ მონაწილე ხმების ვერტიკალური ინტეგრაცია უაღრესად მნიშვნელოვანია ჯგუფური მუსიკალური აქტივობისათვის, მონაწილე ხმების მონაცვლეობა გაბატონებულია მეტყველების პროცესში, ისევე როგორც მთელ რიგ საგუნდო სასიმღერო ფორმებშიც — ძირითადად ვგულისხმობ ანტიფონურ და რესპონსორულ ფორმებს. ჩნდება შეკითხვა, თუ როგორ შეიძლება გადავიდეთ მკაცრად ერთდროული ჰეტეროფონიული წინაპრისაგან ისეთ ხმიანობაზე, რომელშიც მონაწილე ხმები ერთმანეთის ენაცვლებიან (რაც თავისთავად ადამიანური საუბრის საფუძველს შეადგენს)? ძირითადი პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ მონაწილე ხმების ერთმანეთზე „დადების“ გამო ჰეტეროფონიული წინაპარი წარმოგვიდგება თავისებური „სემანტიკური დაბნეულობის“ სახით, ანუ დაახლოებით რომ წარმოვიდგინოთ სიტუაცია, როდესაც ბევრი ადამიანი ერთდროულად ლაპარაკობს. იმისათვის, რომ მიღწეულ იქნეს მონაცვლეობითი სისტემა, შესაბამისად, საჭიროა მოხდეს პირველად ჰეტეროფონიაში ხმათა ერთმანეთისაგან გამოცალკევება, ისე, რომ კომუნიკაციაში მონაწილე ხმების ერთმანეთთან დროში დამთხვევა იკრძალება და მონაცვლეობა კომუნიკაციური ურთიერთობის წესი ხდება. ასეთი მონაცვლეობის მიღწევის გზები, ალბათ, რამდენიმე შეიძლება იყოს, მაგრამ ალბათ ოპტიმალური ვარიანტი იქნება, თუ კომუნიკაციაში მონაწილე ხმები უშუალოდ მისდევენ (ენაცვლებიან) ერთმანეთს. ასეთი მონაცვლეობისათვის შემომაქვს ტერმინი *გადაბმა (stringing)*. „გადაბმაში“ მონაწილე ხმები არა მარტო გამოყოფილები არიან და ენაცვლებიან ერთმანეთს, არამედ მეორე ხმა შემოდის ზუსტად იმ მომენტში, როდესაც პირველი ამთავრებს, რაც ქმნის კომუნიკაციური ურთიერთობის განუწყვეტლობას. მივაქციოთ ყურადღება, რომ ზემოთ განხილული ინტეგრაციული სისტემისაგან განხვავებით, რომელიც ციკლიურია და სემანტიკურად გარკვეულად შეზღუდულია, მონაცვლეობითი სისტემა ლინეარულია და კომუნიკაციაში სიახლეების შემოტანის საშუალებას იძლევა. ასეთი სისტემა იდეალურია იმისათვის, რომ მოხდეს ახალი იდეების და კონცეფციების წარმოშობა, და არა უბრალო გამეორება ერთიდაიგივე იდეისა. შესაბამისად, მონაცვლეობითი სისტემას უდიდესი შესაძლებლობა გააჩნია იმისათვის, რომ მოახდინოს ინფორმაციის გაცვლა, რაც თავისთავად შეუძლებელია ინტეგრაციული სისტემისათვის. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჟორდანია (იხ. მისი სტატია ამავე კრებულში) აყენებს საკითხს შეკითხვის ფენომენის ევოლუციური მნიშვნელობის შესახებ, მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ, რომ ინტეგრაციული სისტემისაგან განსხვავებით, მონაცვლეობითი სისტემა გაცილებით უფრო ორიენტირებულია ინფორმაციის გაცვლაზე, და გაცილებით უფრო ეყრდნობა კომუნიკაციაში მონაწილეთა როლების *ასიმეტრიას*: ერთი პიროვნება გადასცემს

ინფორმაციას მეორეს. იქმნება როლებს შორის განხვავება, რაც ესოდენ დამახასიათებელია სიმღერის ლიდერის (კორიფეს, სოლისტის, დამწყების) და გუნდის მონაცვლეობაზე აგებულ რესპონსორული სასიმღერო ფორმებისათვის. ისევ გავიმეორებ, რომ კომუნიკაციაში მონაწილე ხმებს შორის მსგავსი განხვავების არსებობა ოპტიმალურია ინფორმაციის გაცვლისათვის. მონაცვლეობითი კომუნიკაცია, რომელიც მეტყველების სოციალური ორგანიზაციის უმთავრესი ფორმაა ადამიანურ საზოგადოებებში, ცხოველთა სამყაროშიც არსებობს, მაგალითად, ის საკმაოდ ხშირია დიადებს (*dyads*) შორის.

სურათი 4 წარმოგვიდგენს სტატიის ამ ნაწილში წარმოდგენილი კონცეფციების შეჯამებას. აქ კარგად მოჩანს, რომ ინტეგრაციის სისტემა აგებულია კომუნიკაციაში მონაწილე ხმების ურთიერთშერწყმაზე, რიტმულობაზე, გამეორებაზე, ჯგუფურობაზე, სოციალურ ერთიანობაზე, როლების სიმეტრიაზე, მაშინ როცა მონაცვლეობის სისტემა ეყრდნობა მონაწილე ხმათა სეგრეგაციას, მონაცვლეობას (გადაბმას), ახალი ელემენტების შემოტანას, ინფორმაციის გაცვლას და მონაწილეთა როლების ასიმეტრიას. ამის გარდა, წარმოდგენილი დიაგრამა გვიჩვენებს სამ შესაძლო ევოლუციურ გზას, რომლითაც განვითარდა პირველადი გადამდები ჰეტეროფონია თანამედროვე ადამიანური ვოკალური კომუნიკაციის ფორმებამდე. ამ სამი გზიდან ორი უკვე განხილული იყო სტატიაში: №1 გზა — „წმინდა ინტეგრაცია“, და №3 გზა — „წმინდა მონაცვლეობა“. ამის გარდა, კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი შესაძლო ვარიანტი, თავისებური „გარდამავალი“ ვარიანტი მოთავსებულია ამ ორ „წმინდა“ ფორმას შორის. ეს გარდამავალი ვარიანტი, მოხსენიებულია, როგორც *მონაცვლეობა ინტეგრაციასთან ერთად* (დიაგრამაში ეს არის ვარიანტი №2). სწორედ ამ პრინციპს (მონაცვლეობა ინტეგრაციასთან ერთად) ეყრდნობა კორიფეს და გუნდის მონაცვლეობაზე აგებული მრავალრიცხოვანი სასიმღერო ფორმები, რომლებსაც ჩვენ მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში ვხვდებით. დიაგრამა იმაზეც მიგვითითებს, რომ ასეთ მონაცვლეობაში საგუნდო მონაკვეთი შეიძლება იყოს ან უაღრესად ინტეგრირებული (როგორც ეს არის წმინდა ინტეგრაციაში) ან უაღრესად ჰეტეროფონიული (როგორც ეს არის პირველად ჰეტეროფონიულ წინაპარში). გარდა ამისა, კორიფეს ურთიერთობა გუნდთან ასევე შეიძლება იყოს ან მკაფიოდ გამოყოფილი (როგორც ეს არის წმინდა მონაცვლეობაში), ან საკმაოდ ემთხვეოდეს გუნდის პარტიას (როგორც ეს იყო ჰეტეროფონიულ წინაპარში). მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ როცა გუნდის პარტია კარგად არის ინტეგრირებული და როცა ლიდერის პარტია მკაფიოდ არის გუნდისგან გამოყოფილი, კორიფეს და გუნდის ურთიერთობა ხდება ფსევდო-დიადური, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ვიღებთ ორი ინდივიდუალის საუბრის მოდელის ჯგუფურ ვარიანტს.

დასკვნები

წარმოდგენილ სტატიაში მე ჩამოვყალიბე იდეები, აგებული „ხმიანობის“ მნიშვნელობაზე მუსიკის წარმოშობაში. როცა ვლაპარაკობთ პოლიფონიაზე, ჩვენ გვაქვს საქმე პიროვნებათშორისი მუსიკალური ურთიერთობის პროცესთან, რომელშიც ინდივიდუალური მელოდირი ხაზები შერწყმულია სივრცესა და დროში. მე წარმოვადგინე იდეა გადამდები ჰეტეროფონიისა,

ანუ ადამიანური სიმღერის და მეტყველების საერთო წინაპრისა და შემოვიტანე აზრი, რომ სარკისებურ ნეირონთა სისტემამ, რომელიც მოთავსებულია ჩვენი ტვინის ე.წ. ბროკას ზონაში, შეუქმნა ნეიროლოგიური საფუძველი ანტიფონურ-იმიტაციური პროცესების ჩამოყალიბებას. ჩემი ღრმა რწმენით, ყოველივე ეს იძლევა საშუალებას, ავხსნათ ბგერათსიმალღებრივი და რიტმული ელემენტების გაჩენა მუსიკაში, რადგან ეს ორივე მოვლენა მოითხოვს ზუსტი გამეორების უნარის ქონას, რათა მიღწეული იქნეს კოორდინაცია როგორც სივრცეში (ბგერათსიმალღებრივი კოორდინაცია), ისე დროში (რიტმული კოორდინაცია). მართალია, გადამდები ჰეტეროფონიის ცხოველთა სამყაროში არსებული ნიმუშები (მაგალითად, მგლების გუნდური ყმუილი) ტონალური სისტემის რუდიმენტებს შეიცავენ, მაგრამ ჩემთვის გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია პირველადი ჰეტეროფონიის სოციალური (გუნდური) ბუნება, ვიდრე მისი მუსიკალური მახასიათებლები. ჩემი ღრმა რწმენით, მოღრიალე მაიმუნების (howler monkeys) ბგერათსიმალღებრივად უაღრესად გაურკვეველ და ერთმანეთთან შეუთანხმებელ გუნდურ ხმიანობას გაცილებით უფრო მეტი შეუძლია გვასწავლოს ადამიანური მუსიკის საწყისების შესახებ, ვიდრე მგალობელი ჩიტების ყველაზე უფრო მელოდიურ და ვირტუოზულ სოლო სიმღერას. და ბოლოს, მე განვიხილე მუსიკისა და მეტყველების შესაძლო განვითარება სხვადასხვა მიმართულებით მიმავალი პროცესების საშუალებით, რომლებმაც მიგვიყვანეს პირველადი ჰეტეროფონიის ან ინტეგრაციასთან (ეს ძირითადად მუსიკაში ხდება), ან მონაცვლეობასთან (ეს ძირითადად მეტყველებაში ხდება), ან მონაცვლეობასთან ინტეგრაციასთან ერთად (ესეც ძირითადად მუსიკაში ხდება). ზოგადად, მე განვიხილავ პოლიფონიას როგორც აკუსტიკურ შედეგს იმ ფაქტისა, რომ ჩვენ (ადამიანები) ვართ ჯგუფურად მცხოვრები ჯიში. რა კომუნიკაციური პროცესი შეიძლება იყოს უფრო მნიშვნელოვანი ადამიანური კულტურის კოლექტიური ბუნებისათვის, ვიდრე კოორდინირებული ხმების ერთობლივი ხმიანობა, ადამიანთა გუნდურ სიმღერას რომ უდევს საფუძვლად?

თარგმნა იოსებ ჟორდანიამ

most unpitched, broadband roar of a howler monkey chorus provides more insight into the origins of music than does the most melodious birdsong solo. Finally, I discussed the possible emergence of discourse in music and speech through different types of processes leading to a focus either on integration (mainly music), alternation (mainly speech) or alternation with integration (mainly music). Overall, I see polyphony as being a direct acoustic offshoot of the fact that we are a cooperative, group-living species. What kind of communication process could possibly be more central to the collectivity of human culture than the coordinated blending of voices that underlies human chorusing?

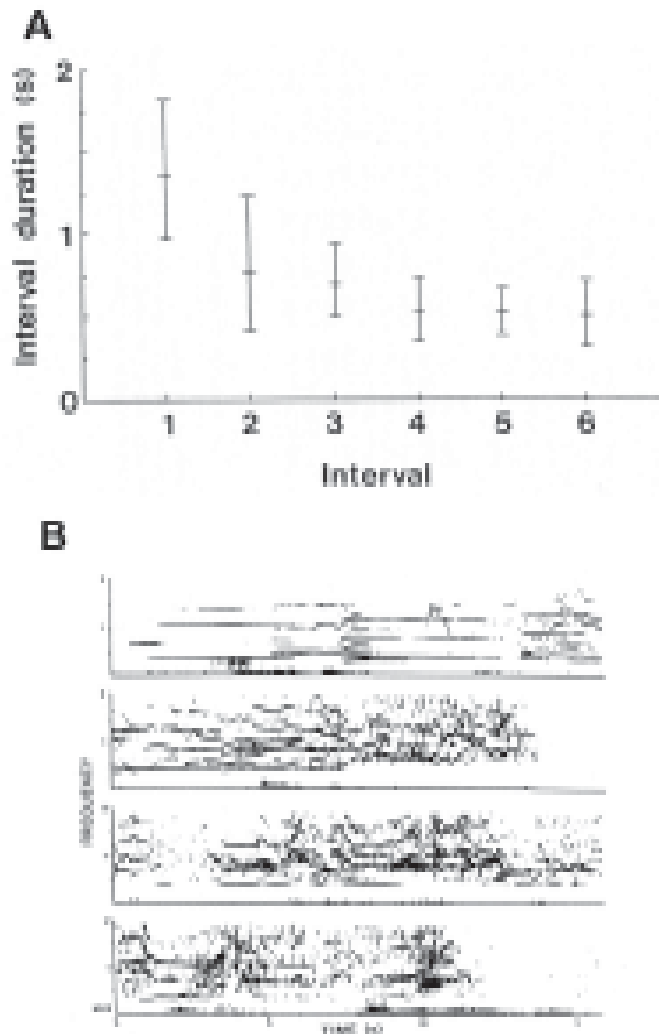
References

- Arom, Simha (1991). *African Polyphony and Polyrhythm*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Brown, Steven (2000). Evolutionary models of music: From sexual selection to group selection. In F. Tonneau and N. S. Thompson (Eds.) *Perspectives in Ethology. 13: Behavior, Evolution and Culture* (pp. 231-281). New York: Plenum Publishers.
- Brown, Eleanor D. and Farabaugh, Susan M. (1991). Song sharing in a group-living songbird, the Australian magpie, *Gymnorhina tibicen*. 3. Sex specificity and individual specificity of vocal parts in communal chorus and duet songs. *Behaviour* 118:244-274.
- Brown, Steven, Parsons, Lawrence M., Martinez, Michael J., Hodges, Donald A. and Fox, Peter T. (In press). The song system of the human brain.
- Cross, Ian (2001). Music, cognition, culture, and evolution. In R. J. Zatorre and I. Peretz (Eds.). *The Biological Foundations of Music* (pp. 28-42). New York: New York Academy of Sciences.
- Griffiths, Timothy, Johnsrude, Ingrid, Dean, Jennifer L. and Green, Gary G. R. (1999). A common neural substrate for the analysis of pitch and duration pattern in segmented sound? *NeuroReport* 10:3825-3830.
- Harrington, Fred H. (1989). Chorus howling by wolves: Acoustic structure, pack size and the Beau Geste effect. *Bioacoustics* 2:117-136.
- Huron, David (2001). Is music an evolutionary adaptation? In R. J. Zatorre and I. Peretz (Eds.). *The Biological Foundations of Music* (pp. 43-61). New York: New York Academy of Sciences.
- Iacoboni, Marco, Woods, Roger P., Brass, Marcel, Bekkering, Harold, Mazziotta, John C. and Rizzolatti, Giacomo (1999). Cortical mechanisms of human imitation. *Science* 286:2526-2528.
- Janik, Vincent M. and Slater, Peter J. B. (1997). Vocal learning in mammals. *Advances in the Study of Behavior* 26:59-99.
- Janik, Vincent M. and Slater, Peter J. B. (2000). The different roles of social learning in vocal communication. *Animal Behaviour* 60:1-11.
- Jürgens, Uwe (1992). On the neurobiology of vocal communication. In H. Papoušek, U. Jürgens and M. Papoušek (Eds.) *Nonverbal Vocal Communication: Comparative and Developmental Approaches* (pp. 31-42). Cambridge: Cambridge University Press.
- Koelsch, S., Gunter, Thomas C., v. Cramon, D. Yves, Zysset, Stefan, Lohmann, Gabriele and Friederici, Angela D. (2002). Bach speaks: A cortical "language-network" serves the processing of music. *NeuroImage* 17:956-966.

- Kuhl, Patricia K., and Meltzoff, Andrew N. (1996). Infant vocalizations in response to speech: Vocal imitation and developmental change. *Journal of the Acoustical Society of America* 100: 2425-2438.
- Lomax, Alan (1968). *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick: Transaction Books.
- Maess, Burkhard, Koelsch, Stefan, Gunter, Thomas C. and Friederici, Angela D. (2001). Musical syntax is processed in Broca's area: An MEG study. *Nature Neuroscience* 4:540-545.
- Miller, Geoffrey F. (2000b). *The Mating Mind: How Sexual Selection Shaped the Evolution of Human Nature*. New York: Doubleday.
- Papousek, Mechthild (1996). Intuitive parenting: A hidden source of musical stimulation in infancy. In I. Deliège and J. Sloboda (Eds.) *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence* (pp. 88-112). Oxford: Oxford University Press.
- Parsons, Lawrence M. (2001). Exploring the functional neuroanatomy of music performance, perception and comprehension. In R. J. Zatorre and I. Peretz (Eds.) *The Biological Foundations of Music* (pp. 211-231). New York: New York Academy of Sciences.
- Poulson, C. L., Kymissis, E. Reeve, K. F., Andreators, M. and Reeve, L. (1991). Generalized vocal imitation in infants. *Journal of Experimental Child Psychology* 51:267-279.
- Rameau, Jean-Philippe (1722/1971). *Treatise on Harmony*. Philip Gossett, translator. New York: Dover Publications.
- Rao, Stephen M., Mayer, Andrew R. and Harrington, Deborah L. (2001). The evolution of brain activation during temporal processing. *Nature Neuroscience* 4:317-323.
- Richman, Bruce (2000). How music fixed "nonsense" into significant formulas: On rhythm, repetition, and meaning. In N. L. Wallin, B. Merker and S. Brown (Eds.) (2000). *The Origins of Music* (pp. 301-314). Cambridge, MA: MIT Press.
- Rizzolatti, Giacomo and Arbib, Michael. A. (1998). Language within our grasp. *Trends in Neurosciences* 21: 188-194.
- Rizzolatti, Giacomo, Fadiga, Luciano, Fogassi, Leonardo and Gallese, Vittorio (1999). Resonance behaviors and mirror neurons. *Archives Italiennes de Biologie* 137:85-100.
- Rizzolatti, Giacomo, Fadiga, Luciano, Gallese, Vittorio and Fogassi, Leonardo (1996). Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Cognitive Brain Research* 3:131-141.
- Rousseau, Jean-Jacques (1781/1998). Essay on the origin of languages. In *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music* (pp. 289-332). Translated and edited by John T. Scott Hanover: University Press of New England.
- Sachs, Curt (1943). *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. New York: W. W. Norton and Company.
- Wallin, Nils L., Merker, Björn and Brown, Steven (Eds.) (2000). *The Origins of Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Zatorre, Robert J. and Binder, Jeffrey R. (2000). Functional and structural imaging of the human auditory cortex. In A. W. Toga and J. C. Mazziotta (Eds.) *Brain Mapping: The Systems* (pp. 365-402). San Diego: Academic Press.
- Zatorre, Robert J., Evans, Alan C. and Meyer, Ernst (1994). Neural mechanisms underlying melodic perception and memory for pitch. *Journal of Neuroscience* 14:1908-1919.

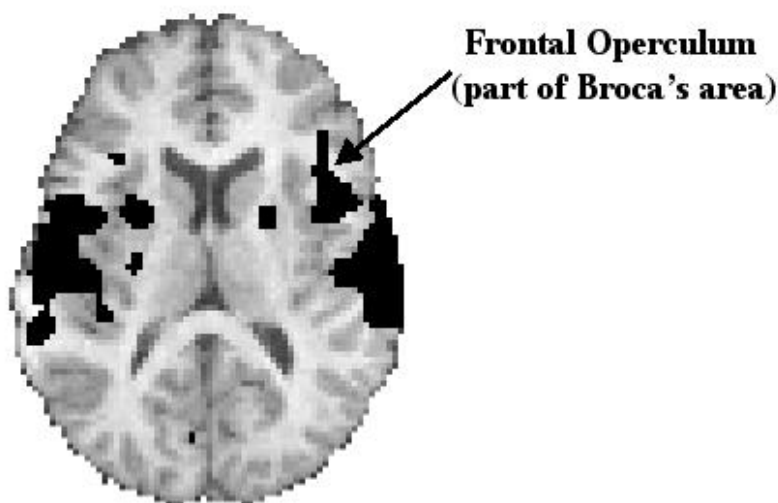
სურათი 1. მგლების ქორუსი. **A.** ნაჩვენებია ცალკეული მგლების ყმუილის დაწყების დრო თითოეული ქორუსის დასაწყისში. ყმუილის დაწყებებს შორის ინტერვალის ხანგრძლივობა შეადგენს წამებს. ინტერვალი 1 არის პერიოდი პირველ და მეორე ყმუილს შორის. ინტერვალი 2 არის პერიოდი მეორე და მესამე ყმუილს შორის და ა.შ. **B.** მგლების ქორუსის უწყვეტი, მარჯვნიდან მარცხნივ დაღმავალი სონოგრამა. ყურადღება მიაქციეთ სიხშირის მოდულაციის მატებას ქორუსის პროგრესირებასთან ერთად. ჰარინგტონის მიხედვით (1989), ავტორის ნებართვით

FIGURE 1. Wolf chorusing. **A.** The time of entry of successive individual wolves at the beginning of each chorus is shown. Interval duration is the time in seconds between the beginning of successive howls in a chorus. Interval 1 is the period between the first and second howls in a chorus, interval 2 is the period between the second and third howls, and so on. **B.** Continuous sonogram of a wolf chorus, which begins in the upper frame and runs down, left to right, through each successive frame. Notice the increase in frequency modulation as the chorus progresses. Reprinted from Harrington (1989) with permission of the author.



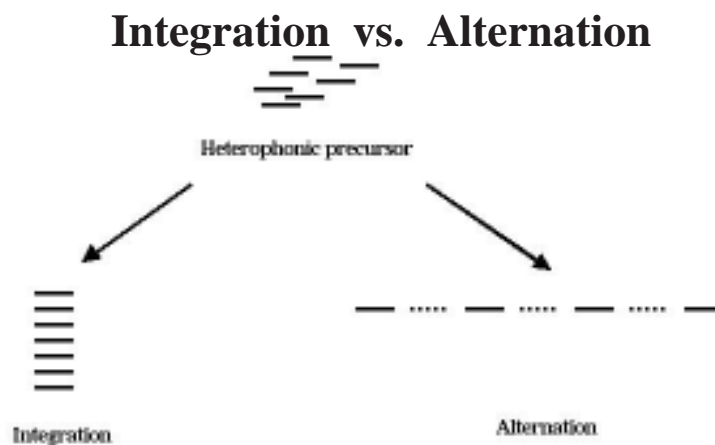
სურათი 2. ფრონტალური ოპერკულუმის (ბროკას ზონა) აქტივირება ნეიროიმიჯინგის ექსპერიმენტის მუსიკალური დავალებების დროს. სურათზე ნაჩვენებია ჰორიზონტალური მონაკვეთი ადამიანის თავის ტვინში. ისარი მიუთითებს ბროკას ზონას. დეტალებისათვის იხილე ტექსტი. ტვინის სხვა აქტივირებული ზონები დაკავშირებულია სხვა სმენით და ვოკალიზაციის პროცესებთან.

FIGURE 2. Activation of the frontal operculum (Broca's area) during musical tasks in a neuroimaging experiment. The figure shows a horizontal slice through the human brain. The arrow marks the position of Broca's area. See text for details. The other activated brain areas are related to basic auditory and vocalization processes.

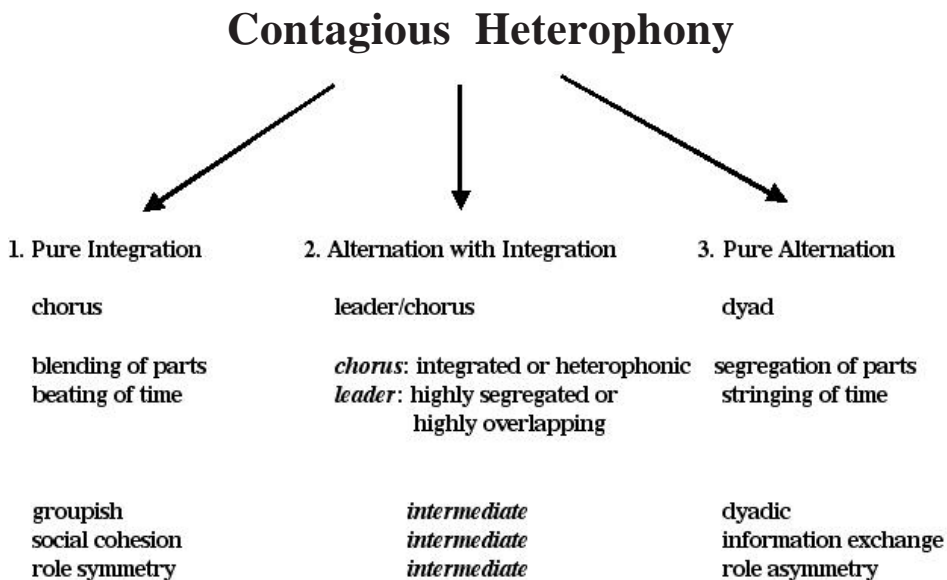


სურათი 3. განსხვავება ინტეგრაციას და მონაცვლეობას შორის. ნაჩვენებია ევოლუციური პროგრესია, რომელშიც ვოკალურ წინამორბედზე დამყარებული გადამდები ჰეტეროფონია თავს იჩენს ვოკალიზაციის ინტეგრირებულ ფორმაში (ისე, როგორც ბევრ სხვა მუსიკაში) ან ვოკალიზაციის მონაცვლეობის ფორმაში (ისე, როგორც მეტყველების უმეტეს ფორმებში).

FIGURE 3. The distinction between integration and alternation. An evolutionary progression is shown in which a vocal precursor based contagious heterophony emerges into an integrated form of vocalization (such as is found in much music) or an alternating form of vocalization (as is found in most forms of speech).



სურათი 4. განსხვავება ადამიანებს შორის კომუნიკაციის სამ ფორმას შორის: ინტეგრაცია, მონაცვლეობა და ინტეგრაცია მონაცვლეობასთან ერთად.
FIGURE 4. A comparison between three forms of discourse arrangement in human communication: integration, alternation, and integration with alternation.



მრავალდარგობრივი მიდგომა მრავალხმიანობის წარმოშობის პრობლემის კვლევაში

ბოლო ორიოდ წლის განმავლობაში დასავლურ ეთნომუსიკოლოგიაში იგრძნობა ინტერესის გაღვიძება ისეთი ზოგად-თეორიული საკითხების მიმართ, როგორიცაა მუსიკის წარმოშობა, ან ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევაში შედარებითი მეთოდების გამოყენება. თანამედროვე მსოფლიო მეცნიერების ერთ-ერთი ფლაგმანის, მასაჩუსეტის ტექნოლოგიის ინსტიტუტის მიერ 2000 წელს გამოცემული დიდტანიანი ტომი „მუსიკის წარმოშობა“, რომლისთვისაც სტატიები დაწერეს სხვადასხვა დარგების მონიშნულ მეცნიერებმა, ამ მხრივ ახალ საინტერესო ჰორიზონტებს სახავს მუსიკოლოგიაში (იხ. Wallin at all., 2000) სასიხარულოა, რომ ამ გამოცემის ერთ-ერთი შემდგენელი და რედაქტორი, სტივენ ბრაუნი, ჩვენი სიმპოზიუმის მონაწილეა. შედარებითი კვლევის მეთოდების აღდგენის ცდა აშკარა იყო 2001 წელს რიო დე ჟანეიროში ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს მიერ ჩატარებულ 36-ე მსოფლიო კონფერენციაზე. მართალია, როგორც ეს იქნა აღნიშნული შედარებითი კვლევისადმი მიძღვნილ არაოფიციალურ შეხვედრაზე, შედარებითი კვლევა მორიდებულად იყო წარმოდგენილი კონფერენციაზე, აღნიშნული თემატიკის გამოჩენა ეთნომუსიკოლოგთა ყველაზე ავტორიტეტულ სამეცნიერო თავყრილობაზე უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენად უნდა ჩაითვალოს.

დღეს, 21-ე საუკუნის პირველ წლებში, ჩვენ გაცილებით მეტი ვიცით მსოფლიოს ტრადიციული მრავალხმიანობის კერების შესახებ, ვიდრე ეს ჩვენმა კოლეგებმა იცოდნენ ერთი ან თუნდაც ნახევარი საუკუნის წინ. მარიუს შნაიდერისა და მის თანამედროვეთათვის მრავალხმიანობა წარმოადგენდა ერთხმიანობის განვითარების ბუნებრივ შედეგს და მრავალხმიანობის წარმოშობის პრობლემა დაიყვანებოდა საკითხებამდე თუ სად, როდის და რა გზებით ჩაისახა პირველად ეს მოვლენა, რის მერეც იგი გავრცელდა მსოფლიოს მთელ რიგ ქვეყნებში (Schneider, 1969). საინტერესოა, რომ მრავალხმიანობის ერთხმიანობიდან წარმოშობის იდეა არასოდეს ყოფილა ჩამოყალიბებული თეორიის ან თუნდაც ჰიპოთეზის სახით. ეს იყო მუსიკოლოგების საერთო რწმენა, რომელსაც არავითარი დასაბუთება არ სჭირდებოდა — ევოლუციური კიბე ერთი შეხედვით უფრო მარტივი მოვლენიდან (ერთხმიანობა) უფრო რთული მოვლენისაკენ (მრავალხმიანობა).

მრავალხმიანობის წარმოშობის თანამედროვე მიდგომა უნდა განიხილავდეს მრავალხმიანობას, უპირველეს ყოვლისა, როგორც სოციალურ მოვლენას, რომელიც უშუალოდაა დაკავშირებული ადამიანური საზოგადოებისა და ენის ევოლუციასთან. მრავალდარგობრივი მიდგომა მრავალხმიანობის წარმოშობის პრობლემისადმი სასიცოცხლო მნიშვნელობას იძენს. მთელ რიგ დარგებში მონაცემთა დაგროვება გვაძლევს საშუალებას, რომ ვოკალური მრავალხმიანობის საწყისებს ახლებური თვალთ შევხედოთ. მაგალითად, ეთო-

ლოგის (მეცნიერების დარგი, რომელიც სწავლობს ცხოველთა ქცევას) წინ-სვლამ მოგვანოდა ახალი ფაქტები ცხოველთა სამყაროში კოორდინირებული ჯგუფური სიმღერის შესახებ. დღეს ჩვენ უკვე ვიცით, რომ გუნდები („ქორუსები“) და განსაკუთრებით — კოორდინირებული დუეტები არაა უცხო ცხოველთა სამყაროში (Gittens, 1978; Geissmann, 2000). მეორე უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაქტია ის, რომ დუეტები და „ქორუსები“ ახასიათებთ იმ პრიმატებსა და ჩიტებს, ვისაც ახასიათებთ მონოგამურობა (ერთცოლიანობა) (Geissmann, 2000; Marler, 2000). მამრობითი და მდედრობითი სქესის პარტ-ნიორებს შორის დუეტებში სიმღერა მათი ურთიერთობის განმტკიცების მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს. უფრო მეტიც, ზოგიერთ ჯიშებში მშობლების დუეტს ზოგჯერ მათი შვილებიც უერთდებიან და სრულყოფილ საოჯახო „ანსამბლებს“ ქმნიან (Geissmann, 2000). ეს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს **სოციალური ფაქტორის** მნიშვნელობას მრავალხმიანობის ევოლუციურ სათავეებში. საინტერესოა, რომ ზოგიერთ ჯიშში (მაგალითად, ვეშაპებში) მხოლოდ მამლები მღერიან. ასეთ შემთხვევაში სიმღერა წარმოადგენს მამლებს შორის კონკურენციის (და არა ურთიერთთანამშრომლობის) ფორმას და მათ მიერ რთული სასიმღერო კომპოზიციების შესრულების ძირითადი მიზანია მდედრობითი სქესის წარმომადგენლების ყურადღების მიქცევა. თუ ეთოლოგების სფეროდან მოტანილ ამ ფაქტებს გავითვალისწინებთ, ალბათ, სწორი იქნება დავასკვნათ, რომ ადამიანთა ვოკალური მრავალხმიანობის სათავეში კოოპერაციული (და არა კონკურენციული) საფუძველია ჩადებული. ჩემეული მოდელის მიხედვით, კოორდინირებული ჯგუფური სიმღერის სათავეები დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო სოციალურ ჯგუფებს შორის კოოპერაციულ ქცევასთან. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან სოციალური კოოპერაცია იყო (და არის) პრიმატთა გონებრივი განვითარების უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი (Whiten & Byrne, 1988; Ujhelyi, 2000).

მსოფლიოს მუსიკალური კულტურების ერთ-ერთ უძლიერეს უნივერსალურ წარმომადგენს დიალოგიური სიმღერის სხვადასხვა ფორმები — ანტიფონური და რესპონსორული (Jordania, 1989; იხ. ასევე Zemtsovsky, 1986). ლოგიკური იქნება ვიფიქროთ, რომ აქაა ვოკალური მრავალხმიანობის სათავეები. თავისთავად რესპონსორულ სიმღერასთან უნდა იყოს დაკავშირებული შეკითხვის ფენომენის გაჩენა. ბოლო რამდენიმე პუბლიკაციაში მე დავაყენე საკითხი, რომ შეკითხვის ფენომენის გაჩენა წარმოადგენდა ადამიანის გონებრივი განვითარების ყველაზე რევოლუციურ ცვლილებას (Jordania, 2000, 2002). შეკითხვის ფენომენის უდიდესი მნიშვნელობა გამოიხატებოდა არა მარტო იმაში, რომ მოხდა თითოეული ინდივიდის გონებრივი ჰორიზონტის გაფართოება, არამედ იმაში, რომ მოხდა მთელი სოციალური ჯგუფის გონებრივი შესაძლებლობების რევოლუციური გაფართოება *თითოეული ინდივიდის* გონებრივი შესაძლებლობების კოორდინირების საფუძველზე. შესაბამისად, შეკითხვების გაჩენამ წარმოშვა ახალი ფენომენი — ჯგუფური აზროვნება და გონებრივი კოოპერაცია, ადამიანის აზროვნების ორი ყველაზე მნიშვნელოვანი შენაძენი.

შეკითხვის ფენომენის წარმოშობამ ჰომინიდების ტვინი აქცია ღია,

თვითგანვითარებად სისტემად. ჩვენ ადრეული ბავშვობიდან გონებრივად ვვითარდებით შეკითხვების მიცემით და ამ შეკითხვებზე პასუხების ძიებით.

შეკითხვის ფენომენის გაჩენას რევოლუციური მნიშვნელობა ჰქონდა ადამიანური ენის ევოლუციაშიც. მხოლოდ შეკითხვა აქცევს კომუნიკაციას ნამდვილ დიალოგად. კომუნიკაცია შეკითხვების გარეშე შედგება მხოლოდ განაცხადებისა და ბრძანებებისაგან.

შესაბამისად, ჩემეული მოდელის მიხედვით, გონებრივი და ენობრივი რევოლუცია ადამიანის განვითარებაში დაკავშირებულია შეკითხვის ფენომენის გაჩენასთან, და შესაბამისად – დუეტური და ჯგუფური სიმღერის პირველ ფორმებთან (განსაკუთრებით – რესპონსორულ სიმღერასთან). გავისხენოთ, რომ ერთ-ერთი უძლიერესი ენობრივი უნივერსალია – შეკითხვის ინტონაცია, ფაქტობრივად მუსიკალური (ბგერათსიმალღებრივი) უნივერსალიაა, რომლის სათავეები პრეისტორიულ „მუსიკ-ენაში“ უნდა ვეძიოთ (ტერმინი ეკუთვნის სტივენ ბრაუნს. Brown, 2000). შეკითხვის ინტონაცია არსებობს მსოფლიოს ყველა ენაში (მათ შორის ტონურ ენებშიც) და მას ყველგან მსგავსი მნიშვნელობა აქვს (იხ.: Cruttenden, 1986).

ჩვენი თემისათვის მნიშვნელოვანია ის, რომ შეკითხვის ფენომენის გაჩენა (და შესაბამისად, ადამიანის ევოლუციაში გონებრივი და ენობრივი რევოლუცია) დაკავშირებულია მრავალხმიანი სიმღერის სათავეებთან.

კიდევ ერთი, ძალზე დიდი მნიშვნელობის პრობლემა, რაც აუცილებლად უნდა იყოს გათვალისწინებული მრავალხმიანობის საწყისების კვლევაში, არის მრავალხმიანობის არათანაბარი გავრცელება მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში. ფრანსუა-ბერნარდ მაშეს მტკიცების საპირისპიროდ (Mache, 2000:475), ბურდონზე აგებული პენტატონიკური მრავალხმიანობა არ წარმოადგენს მსოფლიო უნივერსალიას. უფრო მეტიც, მსოფლიოს მუსიკალურ კულტურათა ნახევარზე მეტში საერთოდ არ შეინიშნება ვოკალური მრავალხმიანობის მეტ-ნაკლებად სერიოზული ელემენტები (იხ. Jordania, 1989). რა თქმა უნდა, მოკლე სტატიაში შეუძლებელია ვილაპარაკო მსოფლიო მრავალხმიანობის კერების გავრცელების დეტალებზე, მაგრამ მინდა ორიოდ სიტყვით მაინც დავახასიათო ზოგადი სურათი:

მრავალხმიანობის გავრცელების კვლევაზე დიდი ერთიანი რეგიონი დღეისათვის არის საჰარის უდაბნოს სამხრეთით მდებარე აფრიკის კონტინენტი (ეგრეთ ნოდებული „სუბ-საჰარის აფრიკა“).

ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე უმნიშვნელოვანესი რეგიონი არის ევროპა. სუბ-საჰარის აფრიკისაგან განსხვავებით, მრავალხმიანობა ევროპაში წარმოდგენილია არა ერთიანი რეგიონის სახით, არამედ იზოლირებული კერების სახით. მრავალხმიანობის დიდი და პატარა კერები კონცენტრირებულია ევროპის სხვადასხვა რეგიონებში – ძირითადად მთებში, კუნძულებზე, კონტინენტის ჩრდილოეთ პერიფერიაზე და სხვა გეოგრაფიულ იზოლანტებში (მაგალითად, პოლესიეს ჭაობებში).

აზიის სხვადასხვა რეგიონებში სხვადასხვანაირ სურათს ვხვდებით. მიუხედავად იმისა, რომ აზია ძირითადად ერთხმიანი კულტურების გავრცელების რეგიონს წარმოადგენს, დასავლეთ, სამხრეთ, სამხრეთ-აღმოსავლეთ

და ცენტრალურ აზიაში ვხვდებით საინტერესო მრავალხმიან ტრადიციებსაც (მაგალითად, სპარსეთის ყურეში, ინდოეთის ზოგიერთ რეგიონში, სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიის ზოგიერთ მთიან რეგიონში, ანდა სოლო მრავალხმიანობა ცენტრალურ აზიაში). აღმოსავლეთ აზია ალბათ მსოფლიოს ყველაზე უფრო ერთხმიან რეგიონად შეიძლება ჩაითვალოს. ჩრდილოეთ იაპონიაში მცხოვრები აინების მრავალხმიანობა კი, ალბათ, ვოკალური მრავალხმიანობის ყველაზე უფრო იზოლირებულ კერად უნდა ჩაითვალოს.

ჩრდილოეთ და სამხრეთ **ამერიკელი** ინდიელების მუსიკალურ კულტურათა უდიდესი ნაწილი ერთხმიანობას ეყრდნობა, თუმცა ზოგიერთ კულტურაში არის ვოკალური მრავალხმიანობის საინტერესო ელემენტები (მაგალითად, ბრიტანეთის კოლუმბიაში, კანადის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში, ანდა სამხრეთ ამერიკის მთიან და ტროპიკული ტყის ზოგიერთ ტომებს შორის).

ავსტრალიის ტრადიციული მუსიკაც ძირითადად ერთხმიან სიმღერას ეყრდნობა, თუმცა ვოკალური მრავალხმიანობის ელემენტები შეინიშნება კონტინენტის უკიდურეს ჩრდილოეთში. მრავალხმიანობის მდიდარი ტრადიციები **ოკეანიაში** (განსაკუთრებით – პოლინეზიაში) საინტერესო კონტრასტს ქმნის გარემომცველ რეგიონებთან (ჩრდილოეთ და სამხრეთ ამერიკა, აღმოსავლეთ აზია და ავსტრალია).

ვოკალური მრავალხმიანობის კერების არათანაბარი გავრცელების ასახვლად მე დავაყენე საკითხი, რომ საჭიროა გათვალისწინებულ იქნას ადამიანური კომუნიკაციური სისტემის ბოლო შენაძენი – **დანანევრებული მეტყველება** (იხ. Jordania, 1989:239-246). მეტყველების შემოსვლამ გამოიწვია თავდაპირველი „მუსიკ-ენის“ თანდათანობითი (ან უეცარი) განდევნა ადამიანური კომუნიკაციის პერიფერიაზე (სადაც იგი დღემდე იმყოფება). ჯგუფურმა სიმღერამ თანდათანობით დათმო პოზიციები. არსებობს ისტორიულად დაფიქსირებული შემთხვევები იმისა, რომ ხდებოდა ვოკალური მრავალხმიანობის ტრადიციების დაკარგვა (მაგალითად, ჩრდილოეთ ევროპის მთელ რიგ რეგიონებში ეს მოვლენა ბოლო ათასწლეულის განმავლობაში ფიქსირებულია ისტორიულ ჩანაწერებში).

გავითვალისწინე რა ვოკალური მრავალხმიანობის პირველადი ფორმების არქაულობა და მისი ფუნქციის ზოგადი დაქვეითება მეტყველების მიერ ცენტრალური ფუნქციის მოპოვების შემდგომ, ჯერ კიდევ 80-იან წლებში გამოვთქვი მოსაზრება რომ დანანევრებულ მეტყველებაზე გადასვლა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში შესაძლოა მომხდარიყო სხვადასხვა ეპოქაში (Jordania, 1988, 1988a, 1989, 2000, 2002). ადამიანის წარმოშობის დღეისათვის მიღებული ისტორიული რეკონსტრუქციის მიხედვით, ადამიანთა პირველ ჯგუფებს, რომლებიც განსახლდნენ აფრიკიდან, როგორც ჩანს, ჯერ არ ჰქონდათ დანანევრებული მეტყველება. შესაბამისად, არის დიდი თეორიული შანსი, რომ დანანევრებულ მეტყველებაზე გადასვლა სხვადასხვა რეგიონში (და სხვადასხვა პირობებში) მოხვედრილ ადამიანთა ჯგუფებს შორის მომხდარიყო სხვადასხვა დროს, **არასინქრონულად**.

თუკი გავითვალისწინებთ მრავალხმიანობის კერების გავრცელების დღეისათვის არსებულ სურათს, მაშინ შეიძლება დავასკვნათ, რომ შედარებით

ადრე დანაწევრებულ მეტყველებაზე გადასვლა უნდა მომხდარიყო აღმოსავლეთ აზიის, ამერიკისა და ავსტრალიის აბორიგენულ მოსახლეობაში (ერთხმიანობის გავრცელების რეგიონები), იმ რეგიონებში კი, სადაც ვხვდებით ვოკალურ მრავალხმიანობას (ევროპა, განსაკუთრებით კი სუბ-საჰარის აფრიკა), დანაწევრებული მეტყველების გაბატონება უნდა მომხდარიყო შედარებით გვიან.

დანაწევრებულ მეტყველებაზე არასინქრონული გადასვლის იდეიდან გამომდინარე, დავინტერესდით მეტყველების პათოლოგიის სხვადასხვა ფორმით (განსაკუთრებით ენაბლუობითა და დისლექსიით). მეტყველების პათოლოგიის სფეროში არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის მიხედვით, ენაბლუობის მიზეზი არის ადამიანის ევოლუციის ისტორიულ პროცესში დანაწევრებულ მეტყველებაზე გვიანი გადასვლა (იხ. West at all., 1939; Van Riper, 1971; Bloodstain, 1993:179). ენაბლუობის შესახებ არსებული ლიტერატურის შესწავლამ დამარწმუნა, რომ არსებობს საოცრად საინტერესო კორელაცია, ერთი მხრივ, მრავალხმიანობის გავრცელების კერებსა და ენაბლუობის უფრო მაღალი პროცენტების მქონე რეგიონებს შორის (Bloodstain, 1993:65-66; Cooper & Cooper, 1993:194-197; Nwokah, 1988), მეორე მხრივ კი – ერთხმიანობის გავრცელების რეგიონებსა და ენაბლუობის ძალიან დაბალი პროცენტების მქონე რეგიონებს შორის (Snidekor, 1947; Stewart, 1959; Bloodstain, 1995:132).

ვუახლოვდები ჩემი ნარკვევის ფინალურ ნაწილს. ზოგჯერ საკუთარ თავს ვეკითხები, ვარ თუ არა ეთნომუსიკოლოგი? ეს შეკითხვა განსაკუთრებით ხშირად მიჩნდებოდა, როდესაც ვწერდი სტატიას ენაბლუობის შესახებ სინგაპურის მეტყველების, ენისა და სმენის ასოციაციისათვის, ან როდესაც ამერიკელ მეტყველების პათოლოგ, პროფესორ შერი რიისთან ერთად ვმუშაობდი სტატიაზე ენაბლუობის გავრცელების შესახებ ჩინეთში (Reese & Jordania, 2001) (სხვათა შორის, ამ საკითხზე მთელი მსოფლიოს მასშტაბით არ არსებობს არავითარი პუბლიკაცია). პასუხი, რომელიც მე მოვინახე ჩემი კვლევითი ინტერესების დასახასიათებლად, ასეთია: მე ვარ მრავალხმიანობის წარმოშობის საკითხებზე მომუშავე მკვლევარი.

მე არ დავამთავრებ ფორმალური დასკვნებით და მსმენელებს არ შევასენებ აზროვნების, ენისა და მეტყველების კონტექსტში მრავალხმიანობის წარმოშობის ჩემეული მოდელის საკვანძო საკითხებს. ამის მაგივრად მინდა ვთქვა, რომ წინააღმდეგობა, რომელიც არსებობს, ერთი მხრივ, ეთნომუსიკოლოგიის საზღვრებში დარჩენის სურვილსა და, მეორე მხრივ, მრავალხმიანობის წარმოშობის რეალური სურათის დადგენის სურვილს შორის, არ არის ადვილი დასაძლევია. საჭიროა დავფიქრდეთ და გადავწყვიტოთ: თუ გვინდა, რომ ვიკვლიოთ ადამიანური ვოკალური პოლიფონიის სათავეები, მრავალდარგობრივი მიდგომა არის ერთადერთი რეალისტური გზა ამისათვის. ერთხმიანობის განვითარების საფუძველზე მრავალხმიანობის გვიანდელი გაჩენის რწმენა აშკარად მოძველებულია და უნდა უარყვოდ. მრავალხმიანობის წარმოშობის საკითხებით დაინტერესებულ ჩემს კოლეგებს მინდა შევთავაზო, გამოვიდნენ ეთნომუსიკოლოგიის ფორმალური საზღვრებიდან და განიხილონ ეს საკითხი ადამიანური აზროვნების, ენისა და მეტყველების ევოლუციის შუქზე.

not be resolved easily. If we want to search for the origins of human vocal polyphony, a multidisciplinary approach is the only realistic way to do this. The old belief of musicologists and ethnomusicologists in the late development of vocal polyphony as a cultural phenomenon is definitely outdated. There is no easy answer to the problem of the origins of vocal polyphony. I invite my colleagues who are (or will be) interested in this fascinating subject, to leave the formal borders of ethnomusicology and musicology and look at the problems of the origins of human singing abilities (and group singing as well) in the light of the latest developments in the evolution of human cognition, language and speech.

References

- Bloodstain, Oliver. (1993). *Stuttering: The search for a cause and cure*. Boston: Allyn and Bacon.
- Bloodstain, Oliver. (1995). *A handbook on stuttering*. Fifth edition. San Diego: Singular Publishing Group, Inc.
- Brown, Steven. (2000). The "Musilanguage" Model of Music Evolution. In *The Origins of Music*, Edited by Nils Wallin, Bjorn Merker and Steven Brown. MIT Press. Pg. 271-300.
- Cooper, Eugene B., and Chrystal S. Cooper. (1993). "Fluency Disorders", in *Communication Disorders in Multicultural Populations*. Edited by Dolores E. Battle. Boston: Andover Medical Problems. Pg. 189-211.
- Cruttenden, Alan. (1986). *Intonation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finn, Patric, and Anne K. Cordes. (1997). Multicultural identification and treatment of stuttering: A continuing need for research. *Journal of Fluency Disorders* 22:219-236.
- Geissmann, Thomas. (2000). Gibbon Songs and Human Music from an Evolutionary Perspective. In *The Origins of Music*, Edited by Nils Wallin, Bjorn Merker and Steven Brown. MIT Press. Pg. 103-124.
- Gittens, P. (1978). Hark the beautiful song of the gibbon. *New Scientist* 80:832-34.
- Jordania, Joseph. (1988). Genezis mnogogolosia i problema proisxozhdenia chlenorazdelnoi rechi [Origins of polyphony and the problem of genesis of articulated speech], in Materials of the conference *Problems of Folk Polyphony*, edited by Joseph Jordania, Tbilisi: Tbilisi State University Press. Pg 21-23. (In Russian.)
- Jordania, Joseph. (1988a). Narodnoe mnogogolosie, etnogenez i rasogenez [Folk polyphony, ethnogenesis and race genesis]. *Sovietskaia Etnografia* 2:23-33. (In Russian with English summary.)
- Jordania, Joseph. (1989). *Gruzinskoe traditsionnoe mnogogolosie v mezhdunarodnom kontekste mnogogolosnix kultur: k voprosy geneezisa mnogogolosia* [Georgian traditional polyphony in international context of polyphonic cultures: The problem of origins of polyphony]. Tbilisi: Tbilisi State University Press. (In Russian with English summary.)
- Jordania, Joseph. (1997). Perspectives of interdisciplinary research of part-singing phenomenon, in *Ethnomusicology and historical musicology - Common goals, shared methodologies?* Erich Stockmann zum 70 Geburtstag. Edited by Christoph-Hellmut Mahling and Stephan Munch. Tutzing: Verlegt Bei Hans Schneider. Pg. 211-216.
- Jordania, Joseph. (2000). Question Intonation, Speech Pathologies, and the Origins of Polyphony, in *Problems of Folk Polyphony*. Edited by Rusudan Tsurtsumia et al, Tbilisi V. Saradjishvilil State Conservatoire, Pg. 143-155. (In Georgian with English summary).

- Jordania, Joseph. (2001). Moral Models and Ethics in the Study of the Origins of Choral Polyphony, in *Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music*. Edited by Rusudan Tsurtsumia et al, Tbilisi: V. Saradjishvili State Conservatoire, pg. 328-345. (In Georgian and English).
- Jordania, Joseph. (2002). Etnomuzikologia: Mezhdisciplinarnie perspektivy. (Ethnomusicology: Interdisciplinary Prospects) In *The Art of the Oral Tradition: Historical Morphology*, edited by Nailia Almeeva et al. Russian Institute for the History of the Arts: Sanct-Petersbourg, 2002. Pg.: 236-249. (In Russian).
- Mache, Francois-Bernard. (2000). The Necessity and Problems with a Universal Musicology. In *The Origins of Music*, edited by Nils Wallin, Bjorn Merker and Steven Brown. MIT Press. Pg: 473-480.
- Marler, Peter. (2000). Origins of Music and Speech: Insights from Animals. In *The Origins of Music*, edited by Nils Wallin, Bjorn Merker and Steven Brown. MIT Press. Pg. 31-48.
- Merker, Bjorn. (2000). Synchronous Chorus and Human Origins. In *The Origins of Music*, edited by Nils Wallin, Bjorn Merker and Steven Brown. MIT Press. Pg. 315-328
- Nwokah, Evangeline E. (1988). The imbalance of stuttering behaviour in bilingual speakers. *Journal of Fluency Disorders* 13:357-373.
- Payne, Katharine. (2000). The Progressively Changing Songs of Humpback Whales: A Window on the Creative Process in a Wild Animal. In *The Origins of Music*, edited by Nils Wallin, Bjorn Merker and Steven Brown. MIT Press. Pg. 135-150.
- Reese, Sheree, and Joseph Jordania. (2001). Stuttering in the Chinese Population in some South-East Asian Countries: A Preliminary Investigation on Attitude and Incidence. Was published as a part of Online Conference in October 2001: <http://www.mnsu.edu/dept/comdis/isad4/isad4con.html>
- Richmann, Bruce. (1993). On the evolution of speech: singing in the middle term. *Current Anthropology* 34:721-22.
- Schneider, Narius. (1969). (1st edition 1934, 1935.) *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. Tutzing: Schneider.
- Snidekor, John. (1947). Why the Indians does not stutter. *Quarterly Journal of Speech* 33:493-95.
- Ujhelyi, Maria. (2000). Social Organisation as a Factor in the Origins of Language and Music. In *The Origins of Music*, edited by Nils Wallin, Bjorn Merker and Steven Brown. MIT Press. Pg. 125-134.
- Van Riper, Charles. (1971). *The nature of stuttering*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Wallin, Nils L., Bjorn Merker, and Steven Brown (Editors). (2000). *Origins of Music*. MIT Press.
- West, Robert, S. Nelson, and M Berry. (1939). The heredity of stuttering. *Quarterly Journal of Speech* 25:23-30.
- Whitten, Andrew, and Richard W. Byrne. (1988). The Machiavellian intelligence hypothesis, in *Machiavellian intelligence: social expertise and the evolution of intellect in monkeys, apes, and humans*. Edited By Richard W. Byrne and Andrew Whiten, Pg. 195-207. Oxford: Clarendon Press.
- Zemtsovsky, Izaly. (1986). Problema muzikalnoi dialogiki: antifon i diafonia [The problem of the musical dialogue: Antiphony and diaphony], in *Problems of folk polyphony*, edited by Joseph Jordania. Tbilisi: Georgian Musical Society Press. Pg. 9-11 (In Russian.)

პოლიფონია, როგორც ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი კატეგორია

დაიწყო XXI საუკუნე, მესამე ათასწლეული ქრისტეს აქეთ და ქართული მუსიკალური კულტურაც თავისი განვითარების ახალ ფაზაში შევიდა. როგორც ნებისმიერი უძველესი მუსიკალური კულტურა, ქართულიც მრავალმხრიანი მოვლენაა და მის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს შრეს ტრადიციული მუსიკა წარმოადგენს. ტრადიციული მუსიკის ქვეშ ქართულ სინამდვილეში მოიაზრება ორი, დროსა და სივრცეში განფენილი, ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული მოვლენა — მრავალმხრიანი სიმღერა და მრავალმხრიანი გალობა.

საზოგადოდ, კულტურა უნდა განვიხილოთ, როგორც ეთნოსის ერთიანი ცნობიერების სამყაროსთან ურთიერთობის მთლიანი სისტემა, რომელშიც ერის ისტორიულ-კულტურული განვითარების პროცესი ბუნებრივად გამოკვეთს ორ შრეს. ამ შრეების დასახასიათებლად მეცნიერები ხმარობენ ცნებებს „მოსახმარი“ და „სიმბოლური“ (ნათაძე, 1988), რომლებიც მუსიკალური კულტურის არსის მახასიათებლებადაც გვევლინებიან: მუსიკალური კულტურაც ასიმბოლოებს იმას, რაც ამ კულტურის შემქმნელს სხვა კულტურის შემქმნელისაგან განასხვავებს; და მუსიკალური კულტურაც მონაწილეობს ე.წ. „მოსახმარ კულტურაში“, რომელშიც ეთნოსის ცხოვრების დამახასიათებელი წესია განხორციელებული.

კულტურის სიმბოლური და მოსახმარი მნიშვნელობები ერთმანეთს არ ემთხვევა, ანუ სხვანაირად რომ ვთქვათ, „სიმბოლური“ კულტურის ცნება ვერ იტევს კულტურის მთელ სისტემას, რომელიც აუცილებლად გულისხმობს კულტურის ე.წ. „მოსახმარ“ დონესაც. ამ უკანასკნელის დონეზე კულტურა არაეთგვაროვანია, ასახავს ბგერადი სინამდვილის მთელს სპექტრს და სხვადასხვა სოციო-ისტორიულ ვითარებაში ხშირად ერთობ ქრელ სურათსაც იძლევა. „მოსახმარი“ კულტურის ცნება უფრო ფართოა, იგი არსებითად მთელს კულტურას მოიცავს, აირეკლავს კულტურის ქმნადობის მუდმივ პროცესს, რომელშიც ყველაფერთან ერთად უცხოკულტურულ ტრადიციებთან ურთიერთობის დიალექტიკაც არის რეალიზებული. სწორედ „მოსახმარ“ დონეზე ხორციელდება ეთნოსის მუსიკალური ცნობიერების მიერ მისთვის მისაწვდომი სხვაეთნიკური მხატვრული მოვლენების აღქმა. ეს პროცესი ეთნოსისათვის თვალსაწიერის გაფართოების საშუალებაა, მისი მუსიკალური აზროვნების განვითარების აუცილებელი პირობა.

რაც შეეხება „სიმბოლურ“ კულტურას, მასში თავს იყრის „მოსახმარის“ დონეზე ჩამოყალიბებული ღირებულებების გარკვეული ნაწილი. ეს პროცესი ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: „მოსახმარიდან“ „სიმბოლურში“ გადადის ის, რაც კერძო მნიშვნელობას სცილდება, განსაკუთრებულისა და ზოგადის კატეგორიებით აღინიშნება და, შესაბამისად, ეროვნული კულტურის „სრულყოფილებიანი“ წარმომადგენლის“ მნიშვნელობას იძენს. ამრიგად, სიმბოლურ კულტურაში გროვდება ყველაფერი, რაც ერის სულიერებისა თუ მისი მატერიალური

ყოფიერების სპეციფიკურობის ნიშნითაა აღბეჭდილი და განსაკუთრებულ ღირებულებას წარმოადგენს.

მაგალითად, შუასაუკუნეების ქართული ლიტერატურის ძეგლები მოწმობენ, რომ ამ პერიოდის ქართულ სინამდვილეში „მოსახმარის“ დონეზე, ე.ი. ყოფაში (წარჩინებულთა კარზე და ქალაქის მოსახლეობის სხვადასხვა ფენებში) ინტენსიურად ჟღერდა აღმოსავლური მონოდიური მუსიკა (ბახტაძე, 1985), რომელიც პრაქტიკულად არ მონაწილეობს ძველი საქართველოს სიმბოლურ კულტურაში — გლეხურ მრავალხმიანობასა და საეკლესიო ვოკალურ პოლიფონიაში.

სიმბოლური კულტურა ტრადიციის ყველაზე მყარი მატარებელია. იგია სწორედ, რასაც ტრადიციულ კულტურას ვეძახით, რაც საუკუნეების მანძილზე გადადის თაობიდან თაობაში და ეროვნული კულტურის სახეს ქმნის, მის თვითმყოფ ბუნებას წარმოაჩენს. ტრადიციულ მუსიკალურ აზროვნებას აქვს გენეტიკურ-ისტორიული მეხსიერება, რომელიც უზრუნველყოფს მის უწყვეტობას, ეროვნული მუსიკალური „პირველგანცდის“, „პირველსახის“, კოლექტიურ ცნობიერებაში ჩამოყალიბებული და მრავალგზის განმეორებული არქეტიპის მონაწილეობას მასში.

ქართული მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლები ადასტურებს, რომ ჩვენი მუსიკალური კულტურის, როგორც თვითმყოფი ფენომენის ჩამოყალიბება ისტორიულად უძველესი წინააზიური ცივილიზაციების წიაღში მოხდა და მას, როგორც ამ ცივილიზაციის ნაწილს, ერთხელ შემუშავებული მხატვრული კანონებისა და პრინციპების ერთგულება ახასიათებდა. სწორედ ამისა და თავისი განსაკუთრებული გეოპოლიტიკური მდებარეობის გამო, ქართულმა ტრადიციულმა მუსიკალურმა აზროვნებამ XX საუკუნემდე შემოინახა, როგორც ქართული ფოლკლორისტიკის ფუძემდებელი დარაყიშვილი თითქმის საუკუნის წინ ამბობდა, „მეტად ძვირფასი დამამტკიცებელი საბუთი იმისა, თუ დაახლოებით როგორი უნდა ყოფილიყო ღრმა წარსულში ზოგადად ქართველური სიმღერა“ (Àðàððð ãèèè, 1946:5). საინტერესო ისაა, რომ მუსიკირების ჩვენამდე მოღწეულ პრიმიტიულ, „პირველად“ ფორმებში თითქმის ყოველთვის მჟღავნდება მზაობა ბურდონული მრავალხმიანობისათვის, სადაც მხოლოდ „შებანებაა“ საჭირო, თუმცა კი ორხმიანად არ მღერიან. ამრიგად ქართული მუსიკალური ძეგლები საშუალებას გვაძლევენ თვალი გავადევნოთ ეროვნული ტრადიციული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებისა და განვითარების ხანგრძლივ გზას, როგორც თანმიმდევრულ პროცესს. რაც შეეხება მის ადგილობრივ წარმომავლობას, ამის დამადასტურებელი მრავალი და, მათ შორის, არაქართველი მეცნიერის თვალსაზრისი არსებობს.

ქართული მრავალხმიანობის ხანიერებაზე ზუსტი მითითება, ცხადია, შეუძლებელია, მაგრამ ის კი შეიძლება ითქვას, რომ იგი ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარების ერთ-ერთ უადრეს ეტაპზე – წარმართულ ეპოქაში ჩამოყალიბდა, მანამ, სანამ საქართველოში ქრისტიანობა გამოცხადდებოდა სახელმწიფო რელიგიად (ჩ.წ.IV ს.).

რა გვაძლევს ასეთი მტკიცების უფლებას?

მსჯელობის ლოგიკა ასეთია:

ეთნოსის ერად ჩამოყალიბების წინაპირობა ერთიან ეროვნულ ცნობიერებაზე დამყარებული კულტურული ერთიანობაა. ასეთი ერთიანობა, როგორც იდეოლოგიური მრწამსი, არა მხოლოდ (და არა იმდენად) თეორიულად გაცნობიერებული, არამედ პრაქტიკული მოღვაწეობის იმპულსი, საფუძვლად დაედო ქართველთა წინაპრების სწრაფვას ერთიანი ქართული სახელმწიფოსაკენ ძვ. წ. III საუკუნეში. ფარნავაზის ქართული სახელმწიფო შეიქმნა ოდესღაც ერთიანი ეთნიკური ჯგუფის სხვადასხვა ეთნიკურ ჯგუფებად დაქსაქსულ ქართველთა ნებაყოფლობით გაერთიანების შედეგად (მროველი, 1987) რაც მათ მაღალ ეროვნულ-კულტურულ თვითშეგნებაზე მეტყველებს. ცნობიერება მთლიანი მოვლენაა და ამიტომ ამ დროისათვის ეროვნული მხატვრული ცნობიერების ჩამოყალიბებაც უნდა ვივარაუდოთ. ამ დროისათვის ქართული მუსიკალური აზროვნებაც უნდა ყოფილიყო ჩამოყალიბებული, როგორც გარკვეული მუსიკალურ-პოეტური სემანტიკის მქონე სისტემა, რომელსაც ორიგინალური მუსიკალურ-გამომსახველობითი სტრუქტურა, მუსიკალური მასალის ორგანიზაციის საკუთარი პრინციპები გააჩნდა. ამ პრინციპებში იყო რეალიზებული ეროვნული მხატვრულ-ესთეტიკური აზროვნება, რომლის მუსიკალური მახასიათებლების — ინტონაციის, რიტმის, კილო-ჰარმონიის სპეციფიკურობა აკუმულირებული იყო მრავალხმიან წყობაში. თითქოს დღეს ძნელია ვილაპარაკოთ იმ უძველესი სიმღერების თვითმყოფადობაზე, ქართველთა წინაპრები რომ მღეროდნენ, მაგრამ უძველეს წყაროებში (ქსენოფონტე, ძვ.წ.V საუკუნე) ხაზგასმითაა აღნიშნული მათი სიმღერებისა და ცეკვების „რალაც განსაკუთრებული ყაიდის“ შესახებ. ზოგიერთი ქართველი მეცნიერი ქსენოფონტეს ამ ცნობას წარმართული ქართული სიმღერების მრავალხმიანობის საბუთად მიიჩნევს, ზოგიერთი — არა (ასლანიშვილი, 1954:12). მართლაც, შეუძლებელია იმის მტკიცება, რომ „განსაკუთრებულობაში“ ბერძენი ისტორიკოსი მრავალხმიანობას გულისხმობდა, მაგრამ ის კია სავარაუდო, რომ უკვე იმ დროისათვის ქართული სიმღერა მრავალხმიანი იყო, რადგან ამ „განსაკუთრებულმა“ სასიმღერო კულტურამ რამდენიმე საუკუნის შემდეგ მთელს მონოდიურ ქრისტიანულ სამყაროში გამორჩეული ქართული მრავალხმიანი გალობის თვითმყოფადი სახე განაპირობა.

ამრიგად, შუასაუკუნეების ქრისტიანულ მუსიკალურ კულტურაში ქართული გალობის უნიკალობას მისი მრავალხმიანი წყობა განაპირობებს.

თავის მხრივ, წყობა, როგორც პოლიფონიური აზროვნების ერთ-ერთი ძირითადი კატეგორია, „მუსიკალური მატერიის“ თავისებურებას განსაზღვრავს. მაგრამ წყობა მეტია, ვიდრე მხოლოდ მუსიკალური გამოსახვის საშუალება. მასში განხორციელებულია ქართველთა მიერ სამყაროს აღქმის სპეციფიკური იდეა, რადგან მხატვრული აზროვნება და, მით უფრო, საკულტო-რელიგიური, სიმბოლოების მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ სისტემას ემყარება. ამ იდეის სპეციფიკურობას ეროვნული მხატვრული წარმოდგენები ასაზრდოებენ, ამიტომ, შემთხვევითი არაა, რომ ეთნოსის მსოფლადქმის კონკრეტულ მუსიკალურ გამოხატულებად ქართულ სინამდვილეში სამხმიანი ქორალი იქცა.

ისტორიულად ჩამოყალიბებული თვალსაზრისის მიხედვით, ქორალური

საწყისი სულიერისა და ზნეობრივის კატეგორიებს უკავშირდება, რის გამოც შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა საუკუნეების მანძილზე ეროვნული სულიერებისა და მაღალზნეობრიობის სიმბოლოდ ჩამოყალიბდა. ამასთან, ქართული ვოკალური პოლიფონია, რომელიც დასაბამს წარმართულ ეპოქაში იღებს, წინარექრისტიანული და ქრისტიანულ-ეპოქალური მუსიკალური ცნობიერების სიმბოლოა, რომელშიც რეალიზებულია ეროვნული მხატვრულ-ესთეტიკური აზროვნება და წარმოადგენს ორიგინალურ ფენომენს, რომელშიც განსხეულებულია სულიერისა და ზნეობრივის ის განსაკუთრებულობა, ქართველმა ერმა თავის დროზე რომ შეიტანა კულტურულ ღირებულებათა საგანძურში. სამწუხაროდ, თავად კაცობრიობამ ჯერჯერობით ძალიან ცოტა იცის ამ მონაპოვრის შესახებ.

პოლიფონია, როგორც აზროვნების კატეგორია, მხოლოდ მუსიკის საკუთრებას არ წარმოადგენს. XX საუკუნეში უკვე დაიწყეს ლაპარაკი პოლიფონიურ აზროვნებაზე ლიტერატურაში, თეატრში (კაკაბაძე, 1987:6; *Áððèí*, 1975:50). მაგრამ როგორც საზოგადოდ მხატვრული აზროვნების კატეგორია, იგი წარსულ ეპოქებშიც რომ არსებობდა, ამის დასტურს თუნდაც ქართული მხატვრული აზროვნება გვაძლევს. სწორედ იმ პერიოდში, როცა ქართულმა გალობამ თავისი კლასიკური მრავალხმიანი სახე მიიღო (X-XI საუკუნეები), პოლიფონიურობა, როგორც ეროვნული მხატვრული აზროვნების თავისებურება, იოანე პეტრიწმა საფუძვლად დაუდო ღვთაებრივი სამების ჰარმონიული ერთიანობის მუსიკალურ ანალოგიას (ნუცუბიძე და ყაუხჩიშვილი, 1937: XVIII; იხ. აგრეთვე ნ. ფირცხალავა ამ გამოცემაში). იგი მთელი სისრულით გამოვლინდა ქართული რენესანსის შედევრში რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“, როგორც სამყაროს „უთვალავი ფერით“ ხედვის უნარი. მაგრამ ისიც ბუნებრივია, რომ ყველაზე უფრო სრულყოფილად პოლიფონიურობა ქართულ მუსიკალურ კულტურაშია რეალიზებული, როგორც ქართველთა მსოფლალქმის მხატვრულ-მუსიკალური ფორმა.

ამასთან, პოლიფონიურობა ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი კატეგორიაა, მაგრამ არა მისი განსაკუთრებულობა. მის განსაკუთრებულობას შეადგენს პოლიფონიური წყობის იმანენტურ კილო-ჰარმონიულ და რიტმულ-ინტონაციურ სტრუქტურათა ერთობლიობა და მასში ჩადებული ერის მუსიკალური მსოფლალქმის ადეკვატური მხატვრულ-ესთეტიკური შინაარსი, რომელიც გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად აირეკლება მხატვრულ მოვლენაში და ქმნის იმ სპეციფიკურ სულისკვეთებას, ამ მოვლენას უცხოკულტურულისაგან რომ გამოარჩევს.

ქართველი ერის სიმბოლურ კულტურად ქცეულ ქართულ ტრადიციულ პოლიფონიას დღეს დიდი განსაცდელი ადგას. მას შეექმნა საშიშროება დაკარგოს ე.წ. „სახმარი“ ღირებულება, ანუ დაკარგოს მისი **გამოყენების ტრადიცია** და ამდენად, პრაქტიკულად დაკარგოს ფუნქციონირებისათვის აუცილებელი საზოგადოებრივი ასპარეზი. სიმბოლოდ არსებობა კი კულტურას არ შეუძლია ამ ასპარეზის გარეშე.

დამონებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შალვა. (1954). *ქართული ხალხური სიმღერის ნარკვევები*. ტ. I. თბილისი: ხელოვნება.

ბახტაძე, ინგა. (1985) საერო ტენდენციების პრობლემისათვის ძველ ქართულ მუსიკალურ-ესთეტიკურ კულტურაში. კრებულში: ტორაძე, გულბათ. (რედ). *ქართული მუსიკის სტილისა და დრამატურგიის საკითხები*. სამეცნიერო შრომები. (გვ.გვ. 125-131) თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

კაკაბაძე, ზურაბ. (1987). *ადამიანი, როგორც ფილოსოფიური პრობლემა*. თბილისი: მეცნიერება.

მროველი, ლეონტი. (1987). ცხოვრება მეფეთა. კრებულში: სირაძე, რევაზ. (რედ). *ქართული მწერლობა*. ტ. I. (გვ.გვ. 49-58). თბილისი: ნაკადული.

ნათაძე, ნოდარ. (1988). *ერი და ეროვნული კულტურა*. თბილისი: მეცნიერება.

ნუცუბიძე, შალვა და ყაუხჩიშვილი, სიმონ. (1937). იოანე პეტრიწი და მისი „განმარტებაი“. კრებულში: *იოანე პეტრიწი. შრომები*. ტ. II. (გვ.გვ. IX - XII). თბილისი: ტფილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

Àðàèèø àèèè, Æì èòðèé. (1946). *Í ãííãíẽñíàÿ è òíòíàÿ íãñíÿ Æíñòíííé Æððèè. Õàèèèñè: Ì òçòííä Æððèè*.

Áàðòèí, Ì èðàèè. (1975). *Í òíáèàí à ííÿò èèè Æíñòííãñíí Æí. Ì ñèàà: Õàíí Æññòàáí í àÿ èèèððàòððà*.

RUSUDAN TSURTSUMIA

POLYPHONY – A CATEGORY OF GEORGIAN TRADITIONAL MUSICAL THINKING

The 21st century has begun, ushering in the third millennium AD, and Georgian musical culture has entered a new stage of development. Like any other ancient musical culture Georgian culture is a multi-layered phenomenon, its most important layer being traditional music. Traditional music means two phenomena, spread in time and space and closely linked with each other: the polyphonic singing of Georgian villagers and polyphonic hymnology.

In general culture should be considered as an integral system of the relation of the people's common consciousness with the world; the system in which the process of historical-cultural development quite naturally forms two layers. Scholars use the notions "applied" and "symbolic" (Natadze, 1988) when characterizing these layers, as they also define the essence of the musical culture. Musical culture, too, symbolizes something that makes the creator of this culture different from the creator of another culture and musical culture also participates in the so-called "applied culture", in which the law characterizing the life of the people is embodied.

The symbolic and applied meanings of culture do not coincide with each other, or to put it differently, the notion of "symbolic" culture cannot contain the whole system of culture, which undoubtedly means the so-called "applied" level of culture. On the level of the latter culture is not uniform, and it reflects the whole spectrum of the sound reality and in a different socio-historical reality it often gives a rather varied picture. The notion of "applied" culture is wider and in fact it embraces the whole culture reflecting the permanent process of culture creation, where, together with everything else, the dialectics of alien cultural traditions is realized. It is on the "applied" level that the musical consciousness of the people perceives the artistic phenomena of other peoples which it can comprehend. This process facilitates the expansion of the people's mental outlook and creates an essential condition for developing its musical thinking.

As for the "symbolic" culture, it contains a certain part of the values created on the "applied" level. This process may be described as follows: something that exceeds the concrete meaning passes over from "the applied" to "the symbolic". It is denoted by the special and general categories and correspondingly acquires the title of the "plenipotentiary" representative of the national culture.

Thus symbolic culture encompasses everything that bears the specific features of the nation's spirituality or its material existence and hence is of special value.

For instance Medieval Georgian literary monuments attest that in Georgia of those days on the "applied" level, i.e. in everyday life (in the noblemen's houses and among different layers of the population) oriental monodic music was very popular though (Bakhtadze, 1985), as a matter of fact, this music never partici-

pated in the symbolic culture of ancient Georgia – in the polyphonic music of farmers and in the ecclesiastic vocal polyphony.

Symbolic culture is the staunchest bearer of traditions. It is what we call traditional culture which passes down from generation to generation throughout the centuries and creates the image of the national culture, emphasizing its original character. Traditional musical thinking has a genetic-historical memory which guarantees its continuity and the participation of the “first musical emotion”, “the original musical aspect” of the nation, i.e. the archetype which was formed in the collective consciousness and has been re-created countless times.

The monuments of Georgian material and spiritual culture affirm that our musical culture, as the original phenomenon, was fostered within the civilizations of West Asia and hence, as part of this civilization, was characterized by the loyalty to the once- formed artistic laws and principles. It was due to this fact and also because of the special geopolitical location that traditional Georgian musical thinking until the 20th century preserved “the most valuable evidence of how Kartvelian songs must have sounded in general in the remote past” (Arakishvili, 1946:5). These words come from the founder of Georgian ethnomusicology Dimitri Arakishvili. It should be noted that in the primitive “original” forms of music-making that have come down to this day there is always a certain readiness for drone polyphony, where only “Shebaneba” (droning) is needed, though they are not sung in two parts. Thus, Georgian musical monuments enable us to follow the lengthy road of the formation and development of traditional polyphony as a consistent process. As for the local origin of vocal polyphony, there have been numerous publications on this topic by Georgian and foreign scholars.

It is, of course, impossible to determine the age of Georgian polyphony but it could be said that it was formed at the earliest stage of the development of Georgian musical culture, well before Christianity was declared the official state religion in Georgia (4th c. AD).

What gives us the right to assert this? The argument is as follows.

The prerequisite for the formation of a people into a nation is the cultural unity based on the integral national consciousness. Such a unity, as an ideological belief, was not only (and not to such a great extent) theoretically realized, but being an impulse for practical activities as well, formed the bases for Georgians’ aspiration to the founding of a united Georgian state in the 3rd century BC. The Georgian state of King Parnavaz was created as a result of the voluntary unification of separate Georgian ethnic groups, once representing a single integral ethnic body. This fact attests to their high national cultural consciousness. Consciousness is a single phenomenon, hence it may be presumed that by that time the national-artistic consciousness must also have been created as a system possessing definite musical-poetic semantics which had an original musical-expressive structure and its own principles of the organization of musical material. In these principles the national, artistic-aesthetic thinking, whose musical parameters – the specific character of the intonation, rhythm, mode-harmony – were realized and were accumulated in the polyphonic textures. Today it seems difficult to speak about the originality of the songs Georgians’ ancestors used to sing, but

the ancient sources (Xenophon, 5th century BC) specially mentions “a specific way” of singing and dancing. Some scholars consider this information of Xenophon’s as a proof of the polyphony of Georgian pre-Christian songs, though some refuse to agree with it (see Aslanishvili, 1954:12). And really, it is impossible to assert that by this “specific way” the Greek historian meant polyphony, but it can be presumed that already by that time the Georgian song was polyphonic, because a few centuries later this “specific” singing culture conditioned the original polyphonic character of the Georgian polyphonic chanting within the initially monodic Christian world.

Thus, the unique character of Georgian chanting in medieval Christian musical culture was conditioned by its polyphonic structure.

For its part, polyphony, as one of the categories of musical thinking, determines the particular character of the “musical matter”. But “partsinging structure” is more than simply a means for musical expressiveness. It embodies the specific character of the Georgians’ perception of the universe, hence artistic and religious thinking is based on a clear-cut system of symbols. The specific character of this idea is nourished by national artistic images, thus it is not mere chance that a three-part chorale became a concrete musical expression of the world outlook of Georgians.

According to the historically formulated viewpoint the origin of chorale is connected with the spiritual and ethical categories, hence it can be said that in over the centuries Georgian traditional polyphony was formed as the symbol of spirituality and high moral values. Besides that, Georgian vocal polyphony, which emerged in the pre-Christian era, is the symbol of the pre-Christian as well as Christian people’s musical consciousness, in which national artistic-aesthetic thinking is realized. It is an original phenomenon embodying those distinctive spiritual and moral features which Georgian people in their time contributed to the treasury of cultural values of humanity.

Polyphony as a category of thinking does not belong only to music. In the 20th century scholars already began speaking about polyphonic thinking in literature, in the theatre in the philosophy (Kakabadze, 1987:6; Bakhtin, 1975:50). But as a category of artistic thinking in general it also existed in past times; this may be attested to by Georgian artistic thinking. At exactly the same time as Georgian chanting acquired its classic polyphonic character (10th-11th centuries), polyphony, as a characteristic feature of the national artistic thinking, formed the foundation of the musical analogy of the harmonious unity of the Holy Trinity by Ioane Petritsi (Nutsubidze & Kaukhchishvili, 1937:XVIII; see also Pirtskhalava in this volume). It was fully revealed as the ability of viewing the universe in “all its splendour” in the masterpiece of the Georgian Renaissance, the poem by Shota Rustaveli “The Knight in the Panther’s Skin”. It is natural that polyphony was best realized in Georgian musical culture, representing the Georgian people’s artistic-musical form of the universal harmony.

Apart from that polyphony is the main category of national musical thinking. Its uniqueness lies in the immanent harmony of the polyphonic pattern, in the unity of the harmonic and rhythmic-intonational structures and the artistic-aes-

thetic content, adequate to the nation's musical perception of the world. This, consciously or sub-consciously, is reflected in the artistic phenomenon and creates that specific aspiration which makes it different from other cultures.

Georgian polyphony, which became the symbol of national culture, is faced with a great danger today. It is threatened by the possibility of losing its so-called "applied" value or the tradition of its use, thus practically losing the public arena which is necessary for its functioning. And culture cannot function only as a symbol, without an arena.

Translated by LIANA GABECHAVA.

References

- Arakishvili, Dimitri. (1946). *Monophonic and Choral Songs of the East Georgia*. Tbilisi: Muzfond Gruzii. (In Russian)
- Aslanishvili, Shalva. (1954). *Esseys on Georgian Folk Music*, Vol. 1. Tbilisi: Khelovneba. (In Georgian)
- Bakhtadze, Inga. (1985). On the Problem of Secular Tendencies in Old Georgian Musical-Aesthetic Culture. In: Toradze, Gulbat (Ed.). *Questions of Style and Dramturgy of Georgian Music* (pp. 125-131). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (In Georgian)
- Bakhtin, Mikhail. (1975). *Problems of Poetics of Dostoevsky*. Moscow: Khudozhestvennaia Literatura. (In Russian)
- Kakabadze, Zurab. (1987). *Human, as a Philosophicar Problem*. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian)
- Mroveli, Leonti. (1987). Life of Kings. In: Siradze, Revaz (Ed.) *Georgian Writings*, Vol. 1 (pp. 49-58). Tbilisi: Nakaduli. (In Georgian)
- Natadze, Nodar. (1988). *Nation and National Culture*. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian)
- Nutsubidze, Shalva, and Kaukhchishvili, Simon. (1937). Ioane Petritsi and his "Commentaries". In: *Ioane Petritsi, Works*, Vol. 2 (pp. IX-CXII). Tbilisi: Tbilisi State University. (In Georgian)

**ქართულ მუსიკალურ-ესთეტიკურ აზროვნებაში
თვისებრივი გარდატეხის ერთი მნიშვნელოვანი
პერიოდის შესახებ**

ქართველთა მუსიკალურ-სააზროვნო სისტემა, რომლის ძირითადი მახასიათებელიც მრავალხმიანობაა, ისტორიული ჟამთასვლის პროცესში თანდათანობით ვითარდებოდა, მაგრამ ტრადიციების ერთგვარი შემკავებელი ძალა ევოლუციური პროცესების დინებას მდორე, აუღელვებელ ხასიათს ანიჭებდა. მართალია, ფოლკლორულ შემოქმედებას არ ახასიათებს რევოლუციური გარდაქმნების სიმძაფრე, მაგრამ გარკვეული ხელშემწყობი პირობების წარმოქმნის შემთხვევებში, თვისებრივი ხასიათის ცვლილებები არც მისთვისაა უცხო. ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების სისტემურმა ანალიზმა და შედარებითი ფოლკლორისტიკის ხაზით ჩატარებულმა დაკვირვებებმა, შეჯერებულმა ისტორიულ, სოციალურ, რელიგიურ, ეთნოგრაფიულ, ზოგადკულტუროლოგიურ და სხვა ფაქტორებთან, დაგვარწმუნა, რომ მისი ისტორიული გზის ერთ-ერთ ეტაპზე, სწორედ ობიექტურად არსებული ხელშემწყობი პირობების წარმოქმნის გამო, მოხდა არქაული ინტონაციური სამყაროს, ინტონაციების პროცესუალური მექანიზმების, სასიმღერო შემოქმედების იდეურ-შინაარსობრივი მხარისა და ესთეტიკური იდეალების ერთგვარი გადააზრება, „გარდაკაზმვა“ (ორბელიანი, სულხან-საბა. 1966:144, 344), თვისებრივი გარდატეხა, რამაც უდიდესი როლი ითამაშა ქართული მუსიკალური აზროვნების შემდგომი განვითარების საქმეში. რადგან აღნიშნული ტენდენციების ჩასახვას ჩვენ წარმართობისა და ქრისტიანობის მიჯნაზე წარმოქმნილ მოვლენებს ვუკავშირებთ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ქრისტიანობამდელი მუსიკალური კულტურისა და ორი რელიგიის მიჯნაზე წარმოქმნილი მოვლენების მოკლე დახასიათება.

უტყუარი ისტორიული საბუთებისა და წერილობითი ცნობების უქონლობის გამო წარმართული ხანის მუსიკალურ-ენობრივი თავისებურებებისა და ესთეტიკური პრინციპების მკვლევარი დიდი სირთულეების წინაშე დგას. ასეთ ვითარებაში მკვლევარის მზერა, ცხადია, უშუალოდ მხატვრული შემოქმედებისაკენაა მიმართული. საბედნიეროდ, ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში შემორჩენილია ისეთი შრეები, რომელთა არქაულ წარმომავლობასაც ყველა ქართველი მეცნიერი აღიარებს. სწორედ ისინი გვიქმნიან გარკვეულ წარმოდგენას წარმართული ეპოქის მუსიკალურ კულტურაზე.

წარმართულ მუსიკალურ-მხატვრულ ქმნილებებში უდავოდ იკითხება ეპოქის საზრისი, ესთეტიკური იდეალები, მსოფლმხედველობითი, რელიგიური თუ კოსმოლოგიური წარმოდგენების შინაარსი. ყოველივეს შეცნობა მნიშვნელოვნად გაგვიადვილდება, თუკი მათ იმ ისტორიული გადასახედიდან შევხედავთ, როდესაც ისინი გარკვეულ სოციალურ დაკვეთას ასრულებდნენ.

საზოგადოდ ნებისმიერი მუსიკალური ქმნილების ჭეშმარიტ ღირსებებზე საუბარი რთულია, რადგან იგი „ცოცხლობს მხოლოდ სამუსიკო გაცნა-

ში“, იმ გრძნობად ემოციურში, „რომლითაც მუსიკა შეიმეცნება“ (ანდლულაძე, 1997:18). თუკი მოვიშველიებთ წარმოსახვის უნარს და შევძლებთ იმ ისტორიულ გადასახედთან მიახლოებას, იმ გრძნობადი, განცდითი და აღქმადი სამყაროს წვდომას, რასაც, თავის დროზე, წარმართული სიმღერა-გალობა ქმნიდა, მაშინ იქნებ გაგვიადვილდეს მათი ესთეტიკური იდეალების შეცნობა, მათში მშვენიერის დანახვა. წარმართთა დიდი დედის, ნაყოფიერებისა და ავადმყოფობის მკურნალი ღვთაების — ნანასადმი მიძღვნილი საგალობლის („იავნანა“) მოსმენისას ხშირად გვაგონდება მიქელანჯელოს სიტყვები ქანდაკების შესახებ თქმული, რომ მთიდან დაგორებულს არაფერი არ უნდა მოსტყდესო. „დააგორეთ“ „იავნანა“ და დაინახავთ, რომ მას არაფერი მოსტყდება. და მართლაც, „იავნანას“, არსებითი მნიშვნელობის მქონეს, ვერც ვერაფერს დააკლებ და ვერც მოუმატებ. იგი შეკრული, დასრულებული და ლამაზი ქმნილებაა. თავისი სრულყოფით, ადამიანზე მაგიური ზემოქმედების დიდი ძალით, კეთილშობილური, პრაქტიკულად განხორციელებადი მიზნებითა და შედეგიანობით ეს საგალობელი „ამაღლებულის ესთეტიკურ იდეალს ბადებს“, ანუ „ამაღლებულის წარმართულ სახეს ქმნის“ (სირაძე, 1978:35). უდავოა, რომ წარმართული ეპოქის მხატვრულ-ესთეტიკური აზროვნების საფუძველს თვით მუსიკა, მისი ესთეტიკური აღქმა და განცდა წარმოადგენს.

ესთეტიკური აზროვნება მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესების თანმდევი. რწმენითი და მსოფლმხედველობითი წარმოდგენების მდგრადობა ან ცვალებადობა, ესთეტიკური იდეალების მდგრადობასა და ცვალებადობას განსაზღვრავდა. ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედების მაგალითზე კარგად ჩანს, რომ მუსიკალური აზროვნების განვითარებისა და ესთეტიზაციის პროცესები ყველგან და ყოველთვის ერთგვაროვნად არ მიმდინარეობდა. ამისათვის საქართველოს მთისა და ბარის რეგიონების სასიმღერო შემოქმედების შედარებაც კმარა. აღარას ვამბობთ სხვადასხვა ქვეყნებსა და ხალხებზე. მაგალითად, ესთეტიზაციის პროცესების არაერთგვაროვანი დინება და ხასიათი ნათლად იკვეთება იბერიულ-კავკასიურ ენათა ოჯახში გაერთიანებული, ჩრდილოეთ კავკასიაში განსახლებული ეთნიკური ტომებისა და ქართული ეთნოსის მუსიკალურ-მხატვრული ნიმუშების ურთიერთშედარებისას. ერთმნიშვნელოვნად შეიძლება ითქვას, რომ როგორც ჩრდილოკავკასიურ, ისე საქართველოს მთის ზოგიერთ ეთნიკურ ერთეულებში მუსიკალურ-ესთეტიკური პროცესების განვითარება, რიგი მიზეზების გამო, შეფერხდა, ან ძალიან ნელი ტემპით მიმდინარეობდა. ამიტომაც, მათ სასიმღერო ხელოვნებაში ჭარბადაა შემორჩენილი არქაული მუსიკალური აზროვნების კვალი, რომელიც დიდ მსგავსებას სწორედ იმ ქართულ სასიმღერო ნიმუშებთან ამჟღავნებს, რომელთა შორეული წარმომავლობაც არავითარ ეჭვს არ იწვევს.

ჩვენ არ გვაქვს წარმართული ეპოქის მუსიკალური ენის დეტალური აღწერის შესაძლებლობა. დავძენთ მხოლოდ, რომ ნათლად შეიმჩნევა სტერეოტიპული ინტონაციური სამყარო და ლექსიკური მარაგის სიმწირე. მართებულია მოსაზრება, რომ „რაც უფრო ძველი და კარგად შენახულია მუსიკალური კულტურა, მით უფრო ნაკლებია მასში ინტონაციური ფორმულების

რაოდენობა და მით მეტი ჟანრია ამ ფორმულებით მოცული“ (Çai öi âññée, 1972:179-180).

ჩვენი აზრით, რომ არა თვისებრივი გარდატეხის მოვლენები, რომლებზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი, ქართული ხალხური მუსიკალური აზროვნება, ისტორიულ დინებას მიყოლილი, განვითარების დაახლოებით იმ დონეზე იქნებოდა, რა დონეზეც არა მარტო ქართველთა მეზობელი ეთნოსები, არამედ თვით ქართველ მთიელთა (თუშ-ფშავ-ხევსურთა) სასიმღერო ხელოვნება იმყოფება დღეს. ისე არ გვინდა გაგვიგონ, თითქოს ვაკნინებთ ჩვენი მეზობელი, რიგ შემთხვევაში მონათესავე ეთნოსების მუსიკალურ კულტურას, რომელიც თავისთავად მრავალი ღირსების მატარებელია, მაგრამ მსგავსი მოსაზრება არა ერთხელ გამოუთქვამთ მათივე სპეციალისტებს. გარდა ამისა, მუსიკალური მეცნიერების ობიექტური აზრიც ამასვე გვკარნახობს.

ახლა კი თვით მოვლენების შესახებ, რომლებმაც თვისებრივი გარდატეხა გამოიწვია ქართულ მუსიკალურ-მხატვრულ აზროვნებაში.

კაცობრიობის ისტორიისათვის რელიგიური რწმენა-წარმოდგენების ცვლა თანმდევი პროცესია. გამორიცხული არ არის, რომ ძველი და ახალი რელიგიური დინებების დაპირისპირებისას წყალი ამღვრეულიყო, მაგრამ უძველესი რელიგიების ისტორიისათვის უფრო დამახასიათებელი ჩანს ტრანსფორმაციული ხასიათის ცვლილებები, ძველის გარდასახვის მდორე ხასიათი, თუ, რასაკვირველია, ახალი რელიგია ძალით არ იყო თავს მოხვეული.

სრულიად განსხვავებულია წარმართობისა და ქრისტიანობის ურთიერთმიმართების ისტორია. ქრისტიანობა, ყველგან, სადაც კი ფესვების გადგმა დააპირა, წარმართობის სასტიკ წინააღმდეგობას წააწყდა. აკი ქრისტიანული რელიგიის ყველა წმინდანი წარმართებთან ბრძოლას შეწირული ადამიანია. თავის მხრივ, ქრისტიანობაც სასტიკად სდევნიდა წარმართებს, ანგრევდა მათ ტაძრებსა და ბომონებს, აიძულებდა ახალ სარწმუნოებაზე მოქცევას, ხშირად ცეცხლითა და მახვილით იმკვიდრებდა ადგილს. ასეთ პროცესებს არა მარტო საქართველოს, არამედ ყველა ქრისტიანული ქვეყნის ისტორია იცნობს.

მართალია, ქრისტიანობამ ვერ შეძლო ყოველივე წარმართულის სრულად აღმოფხვრა, რასაც ქართველ ისტორიკოსთა, ეთნოგრაფთა, ფოლკლორისტთა არაერთი საფუძვლიანი გამოკვლევა ადასტურებს, მაგრამ, როგორც უდავოდ პროგრესულმა მოვლენამ და სახელმწიფოს მფარველობაში მყოფმა რელიგიამ, ნიადაგი გამოაცალა წარმართული კულტებისა და დოგმებად ქცეული წესების ტრადიციულ მონოპოლიას. IV-V საუკუნეებში, როდესაც ქრისტიანობას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ფესვები მყარად გადგმული, ხოლო წარმართობა რღვევის პროცესში იმყოფებოდა და ნიადაგი ეცლებოდა, „სა-აზროვნო სივრცეში“ ერთგვარი ვაკუუმი გაჩნდა, რომელიც რელიგიის არტახებისაგან განთავისუფლებულმა ახლებურმა, საერო სულისკვეთებისაგან მიდრეკილმა აზროვნებამ და ამავე ნიადაგიდან ამოზრდილმა ახალმა მსოფლმხედველობამ შეავსო. მსგავსი სურათი გვაქვს ამავე პერიოდის მუსიკალურ კულტურაშიც, როდესაც ჯერ კიდევ არ იყო შექმნილი ქართული სასულიერო საგალობელი (წირვა-ლოცვა ბერძნულ ენაზე მიმდინარეობდა და

საეკლესიო მუსიკაც ებრაული ფსალმოდების მსგავსი ბერძნული გალობით იყო წარმოდგენილი), ხოლო წარმართული მუსიკა სასტიკ დევნას განიცდიდა და იკრძალებოდა, დოგმებისაგან განთავისუფლებულმა მუსიკალურმა აზროვნებამ საერო სულისკვეთების ახალ ნაკადს დაუდო საფუძველი, გააღვივა ადამიანის შემოქმედებითი ფანტაზია, სწრაფვა სილამაზისა და ესთეტიკური ტკბობისაკენ. ახლებურმა მუსიკალურმა აზროვნებამ და მსოფლმხედველობამ ძველი ესთეტიკური იდეალებისა და ერთგვაროვანი ინტონაციური სამყაროს გადააზრება, გარდაკაზმვა, ლექსიკური ფონდის გადახალისება-გამდიდრება, მისი ახალი სემანტიკითა და სიმბოლიკით დატვირთვა მოითხოვა. ყოველივე კი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მუსიკალურ აზროვნებაში თვისებრივი გარდატეხის მოვლენებს ეყრებოდა საფუძველი.

თავის დროზე კოლექტივიდან კორიფეს გამოყოფა უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტი იყო, მაგრამ წარმართული მუსიკალური აზროვნების წიაღში ვერ მოხერხდა ინდივიდუალური სანყისის იმ ხარისხში აყვანა, რაც მას დამოუკიდებლობასა და საკუთარი გრძნობად-ემოციური სამყაროს სრულად გამოსახვის საშუალებას მისცემდა. ამ გარემოებაზე იმიტომ ვამახვილებთ ყურადღებას, რომ ჩვენ მიერ ზემოთ აღწერილი მოვლენების კვალად, მუსიკალურ აზროვნებაში თვისებრივი გარდატეხის უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად სწორედ ინდივიდუალური სანყისის გამოყოფა-დანინაურება მიგვაჩნია. ახლებურმა აზროვნებამ ადამიანებს გაუმძაფრა საკუთარი ინდივიდუალობის შეგრძნება და აღქმა, რამაც გრძნობადისა და განცდილის მხატვრული ასახვის სურვილიც დაბადა. ყოველივეს კი გამომსახველობის ახალი ხერხებისა და საშუალებების ძიება და ახალი ესთეტიკური პრინციპების ჩასახვაც მოჰყვა. ახალ საფეხურზე ავიდა მუსიკალურ-სახეობრივი აზროვნება. მუსიკალური სახისმეტყველება თანდათანობით უფრო ხატოვანი და რელიეფური გახდა.

ცხადია, ყოველივემ გარკვეული ზემოქმედება მოახდინა ინტონირების პროცესუალური მექანიზმების განვითარებასა და დახვეწაზე, აღქმის ეთნოფსიქოლოგიური თავისებურებების ჩამოყალიბებაზე. ამ პერიოდში იზრდება კილოს პოტენციურ შესაძლებლობათა ათვისება, მელოდიის დიაპაზონი და პლასტიკურობა. მუსიკალურ-ლექსიკური ფონდის გამდიდრება და ახლად-წარმოქმნილმა ჟანრულმა სახეობებმა, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში აღარ ეწერებიან უტილიტარიზმის მკაცრ მოთხოვნებში, დიდი ზეგავლენა მოახდინა სასიმღერო შემოქმედების იდეურ-მხატვრული შინაარსის გამრავალფეროვნებაზე, რამაც, თავის მხრივ, ახალი ფორმების წარმოქმნა განაპირობა. საფუძველი ეყრება უფრო მასშტაბურ, ნაწილიანობის შემცველ ფორმებს, რომლებიც მომდევნო ეტაპზე ურთიერთკონტრასტის პრინციპსაც ავლენენ. იმძლავრა ზრუნვამ კეთილხმოვანებაზე, როგორც მშვენიერის გამოხატულებაზე, რაც ქართველთა მუსიკალურ ცნობიერებაში მელოდიის გამშვენებასთან ერთად, სხვადასხვა ხმისა და მელოდიური შრეების ლამაზ, ჰარმონიულ შერწყმასაც გულისხმობდა. ინდივიდუალური სანყისის დანინაურებამ მნიშვნელოვანი ძვრები გამოიწვია მრავალხმიანობის სხვადასხვა ფაქტურული სახეების ჩამოყალიბებაში, დიდი ბიძგი მისცა პოლიფონიური აზროვნების განვითარებას, ხმათა კონტრაპუნქტულ ურთიერთდაპირისპირებას. ყოველივე

ზემოთ თქმული ქართული ხალხური მუსიკის ესთეტიზაციის პროცესებთან მჭიდრო კავშირში მოიაზრება და თვისებრივი გარდატეხის მახასიათებლებზე და ნიშანდობლივ მხარეებზე მიგვანიშნებს.

აღსანიშნავია, რომ თვისებრივი გარდატეხის მოვლენებმა უფრო მოგვიანებით (X საუკუნიდან) თავი იჩინა შუასაუკუნეების ლიტერატურულ-შემოქმედებით პრაქტიკაში, სადაც „საერო სულისკვეთება და თავისუფალი აზროვნება უკვე მძლავრ ნაკადად მოჩანს“ და „საერო მსოფლმხედველობა უკვე საეკლესიოზე უფრო ძლევამოსილია და საბოლოოდ გამარჯვებული“ (ჯავახიშვილი, 1938:229). ლიტერატურაში თვისებრივი გარდატეხის მოვლენები მეტაფრასტიკის სახელითაა ცნობილი. „მეტაფრასტიკა ახალ ესთეტიკურ პრინციპთა მაუწყებელია. მისი მთავარი მიზანდასახულება იყო ლიტერატურაში მხატვრულ-გამომსახველობითი დონის ამაღლება...მეტაფრასტიკა გამოხატავდა ტენდენციას აგიოგრაფიის აღმსარებლობითი უტილიტარიზმიდან ლიტერატურის მხატვრული თვითმყოფადობისაკენ“ (სირაძე, 1978:77). იგი წარმართულ სიბრძნეს იყენებდა მისი გარდასახვისა და გარდაკაზმვის გზით. თუნდაც მხოლოდ ამ ნიშნებით ლიტერატურული მეტაფრასტიკა გარკვეულ მსგავსებას ამჟღავნებს ჩვენს მიერ აღწერილ თვისებრივი გარდატეხის მოვლენებთან. დიდია ცდუნება ამ მოვლენებისათვის ახალი ტერმინისა და ცნების – „მუსიკალური მეტაფრასტიკის“ მისადაგებისა, თუმცა კარგად ვგრძნობთ, რომ ასეთი მოსაზრების გასამყარებლად უფრო მეტი არგუმენტის მოხმობაა საჭირო. მოსაზრება მხოლოდ განსჯისათვისაა გამოთქმული.

ჩვენ ვსაუბრობდით მუსიკალურ აზროვნებაში თვისებრივი გარდატეხის ტენდენციებისა და ახალი ესთეტიკური პრინციპების მხოლოდ ჩანასახოვან ფორმებზე, რომლებსაც დიდი ისტორიული პერსპექტივა გაუჩნდა. ახალმა ტენდენციებმა თავისი განვითარების გზაზე პირველ კულმინაციას საქართველოს ისტორიის ოქროს ხანაში (XII საუკუნე) მიაღწია, ხოლო სრულყოფას გვიან შუასაუკუნეებში (XVII-XVIII საუკუნეები), რაც სრულფასოვნადაა განცხადებული ჩვენამდე მოღწეულ სასიმღერო შედევრებში.

მუსიკალური აზროვნების განვითარებას ბ. ასაფიევი განიხილავს, როგორც ადამიანის გონებრივი და ემოციური გადახალისების რთულ პროცესს, რომლის დროსაც ყოველი ახალი ეპოქა მუსიკალური ინტონაციის თვისებრივ ცვლილებას განაპირობებდა, რაც მას სიცოცხლის შეგრძნების არაჩვეულებრივ ძალას სძენდა (ასაფიევი, 1971). სწორედ თვისებრივად ახალი ინტონაციური სამყაროს ესთეტიკური აღქმა და განცდა იქცა ქართული ხალხური მუსიკალური აზროვნების ერთ-ერთ ყველაზე უფრო დამახასიათებელ ნიშან-თვისებად. ქართველთათვის სიმღერა ყოფიერებაა და სულთან თანაზიარი განუყოფლობაც, საკუთარი თავის გამოხატვის უპირველესი საშუალებაც და მშვენიერის ესთეტიკური განცდის პირველწყაროც. ქართველმა ხალხმა საკუთარი თავიც და სამყაროც ესთეტიკური იდეალების მეშვეობით შეიმეცნა, რისი უპირველესი გამოხატულებაც სიმღერა იყო.

დამონმებული ლიტერატურა

ანდლულაძე, ნოდარ. (1997). *Homo Cantor* („ადამიანი მომღერალი“). თბილისი: დავით ანდლულაძის სახელობის ქართული ვოკალური კულტურის ფონდი.

ორბელიანი, სულხან-საბა. (1966). *ლექსიკონი ქართული*. ტ. I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

სირაძე, რევაზ. (1978). *ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან*. თბილისი: ხელოვნება.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ფედერაცია.

Àñàò ùàà, Áí ðēñ. (1971). *Ì óçù èàèùí àý ó í ðì à, èàè ï ðí òàññ. Èçä. 2-à. Èàí èí ðòàà: Ì óçù èà.*

Çàì òí àñèèé, Èçàèèé (1972). *Ì ñēñòàì ííì èññēààì ààí èè ò í èùèèí ðí ùõ æàí ðí à. Â éí .: Í ðēí à, Â è äð.(ðàà. èí èè.). Í ðí áèàì ù ò óçù èàèùí í é í àóèè. ò.1. Ì ññèà: Ñí ààòñèèé èí ò - ïí çèò ð.*

EVSEVI CHOKHONELIDZE

ON AN IMPORTANT PERIOD OF A QUALITATIVE SHIFT IN GEORGIAN MUSICAL-AESTHETIC THINKING

The musical thinking system of the Georgian people, the chief characteristic of which is vocal polyphony, underwent gradual evolution during a long historical period. The deterrent power of traditions gave the evolutionary process a slow, tranquil character. The intensity of revolutionary change is not a characteristic of traditional creative activity, although certain favourable conditions may cause some essential and faster changes. The systematic analysis of the Georgian people's musical art and the observations made in the field of traditional art collated with historical, social, religious, ethnographic, general culture and other factors makes clear that at one stage of its history due to the objectively existing favourable conditions, the archaic intonational world, processional mechanisms, content and ideas, aesthetic ideals went through a process of re-consideration "Gardakazmva" (lit.: "obtaining renovated artistic form" – a term used by Saba Sulkhvan Orbeliani – a prominent political figure and a writer. Orbeliani, 1966:144,344). This essential change played a crucial role in the further development of Georgian musical thinking. As we connect the emergence of these new tendencies with the events that took place at the junction of Paganism and Christianity it is expedient to characterize briefly the Pagan musical culture, as well as to discuss briefly the events that took place at the junction of the two religions.

Owing to the lack of historical evidence scholars researching peculiarities of the musical language and aesthetic principles of the Pagan period face great difficulties. Fortunately Georgian traditional music has preserved some layers that point to their Pagan origins. These layers help us to reconstruct the main features of the Pagan period of Georgia's musical culture.

The Pagan musical pieces undoubtedly reflect the ideas, essential thinking, world outlook and religious or cosmological contents of the period. Our perception of the matter will be greatly facilitated by viewing the subject from the historical point of view when they carried out a definite social order.

It is very difficult to evaluate the true virtues of any musical art piece, as it "lives only in musical feeling" in that sensual emotion "by means of which music is perceived" (Andguladze, 1997:18). If we summon the power of imagination to help us and can go close to that historical epoch, go through deep to the world of emotions and perceptions that created the Pagan songs and chants it will enable us to comprehend their aesthetic ideals, to discern beauty in them. While listening to the chant "Iavnana" dedicated to the Pagan deity Nana – a great Mother, the Goddess of fertility and care for the sick, we are reminded of Michaelangelo's words about statues to the effect that if a statue goes rolling downhill it should remain intact. Send the "Iavnana" rolling downhill and you will see that it won't break. You cannot add anything to the Georgian "Iavnana" or shorten it either. It is a complete, entire, beautiful piece of art. Due to its perfect quality, a great magic forceful impact on man with its noble actually realized aims and resultant effect, this lullaby produces an "elevated aesthetic ideal"

i.e. creates "a Pagan image" of loftiness (Siradze, 1978:25). We may assume that basis of the artistic and aesthetic thinking of the Pagan epoch is music, with its aesthetic and emotional perception. The artistic creative processes are accompanied by aesthetic thinking. The stable or changed beliefs or world outlook conceptions determined the steadiness and changes of aesthetic ideals. Georgian folk singing art clearly demonstrates that the musical aesthetic thinking development processes did not always proceed evenly everywhere. To prove the point it is enough to compare the songs of the highland and lowland regions, let alone other countries and cultures. For instance dissimilarity of aesthetic processes are distinctly prominent in an intercomparison of artistic musical samples created by the representatives of ethnic tribes united in the Iberia-Caucasian family of languages and inhabiting the North Caucasus on the one hand, and on the other hand, the singing art of Georgians. It may be safely said that in some Georgian, as well as North Caucasian, mountainous regions musical and aesthetic development was hindered by a number of causes or proceeded at a very slow pace. In singing traditions of these regions there are traces of archaic musical thinking that bear a strong resemblance to Georgian samples of the ancient origin.

It is not possible to describe the details of the musical language of the Pagan epoch. We can only mention the obvious stereotyped intonational world and poor lexical stock: "The older and better preserved musical cultures have fewer intonational formulae and the more genres that are covered by the formulae" (Zemtsovsky, 1972:179-180).

I suggest that if it had not been for the events of crucial changes which will be commented upon below, Georgian folk musical thinking would have been approximately on the same level with the neighbouring North Caucasian and the Georgian highlander (Tushians, Pshavians, Khevsurians) musical cultures.

Now we are going to discuss the events which produced the essential changes in the Georgian musical artistic thinking. Changes of religious beliefs and conceptions accompany the processes of mankind's history. At a time when old and new religious tendencies clashed, the history of ancient religions is more characterised by changes of a transformational nature, the slow character of gradual reshaping, provided a new religion was not imposed by force.

The history of the interrelationship between the Pagan religion and Christianity is quite different. Christianity, wherever it attempted to take root, encountered fierce opposition by the Pagan religion. Christians violently persecuted "Pagans", destroying their cathedrals and trying to convert them to Christianity by force. Christianity gained its place by fire and sword. The history not only of Georgia but of all Christian countries abounds with such processes.

Christianity failed to eradicate Pagan roots in Georgia. At the same time due to the progressive nature of Christianity, as well as the official support from the state, Christianity cut the ground from under Pagan beliefs. In the 4th-5th centuries when Christianity was not yet deeply rooted and the Pagan religion was in the process of being destroyed, there appeared a kind of a "thinking vacuum", which was filled by a new type of thinking oriented to a secular spirit and a new world outlook born on the same ground. We have a similar picture in the musical culture of this period, when

an original Georgian Christian hymn had not yet been created (liturgies were recited and chanted in Greek and religious music was represented by the Greek chants resembling Hebrew psalmodies). Pagan music experienced fierce persecution and was forbidden. The new musical thinking liberated from dogmas laid a foundation for a new tendency of secular spirit, rousing people's creative imagination and an aspiration to beauty and aesthetic enjoyment. The new musical thinking and world outlook called for the re-considering and reshaping of old aesthetic ideals and the monotonous intonational world, enriching and renovating the lexical stock, loading it with new semantic and symbolic phenomena. In the light of all this it should be stated that a foundation for essential changes in musical thinking was being laid. At one time when a corypheus was singled out from a mass of people it was a fact of great significance, but I suggest that in the bosom of Pagan musical thinking it was impossible to raise an individual to the point where he would be able to unfold his individuality and give way to the expression of his own emotional world to the full. Taking into account the above-mentioned events we consider an individual creator to be the most significant factor of the essential changes in musical thinking. The new type of thinking enhanced in people the feeling of their own individuality and perception which in its turn led to the desire to artistically express their emotions and feelings. All this was followed by a seeking of new expressive means and methods, and the origin of new aesthetic principles. The musical-imagery thinking has made a new achievement. Musical imagery became more and more expressive.

It is obvious that all the above-mentioned phenomena influenced the development and refining of intoning processional mechanisms, the formation of ethno-psychological perception peculiarities. It is in this period that assimilation of mode potential possibilities, the melody range and plasticity increase. The musical lexical stock enrichment and newly formed genres had a strong impact on the ideological and artistic content of the singing art and made it diverse. In most cases these genres did not comply with the strict utilitarian requirements. This in turn caused the formation of new forms. The foundation was laid for the larger and more complex forms consisting of separate parts which at a further stage reveal an intercontrasting principle. A greater significance was attached to melodiousness, as the expression of beauty, which in Georgian musical understanding implied the harmonious blending of different parts and melodic layers along with ornamentation of the melody. The prominence given to this individual factor caused significant changes resulting in the appearance of different structural types of polyphony, stimulated polyphonic thinking development and the counter-movement of parts. All this was closely connected with the processes due to which the aesthetic value of the Georgian folk music was intensified and pointed to the peculiar traits of the essential changes. It must be noted that the phenomenon, characterising the essential changes were manifested later (since the 10th century) in the medieval literary creative practice, where the "secular spirit and free thinking made a strong stream" and "the secular world outlook gained a sweeping victory over the religious one" (Javakhishvili, 1938:229). The essential change phenomena in literature are known under the name of metaphrase. "Metaphrase is the herald of new aesthetic principles. Its chief purpose in literature was to raise the artistic, expressive level. Metaphrase expressed a tendency towards departing from hagiographical, confessional

utilitarianism to the original fiction" (Siradze, 1978:77). It used Pagan wisdom by re-shaping and ornamenting it. Only these peculiarities make the literary metaphrase similar to the above-described phenomena of essential changes. The temptation to qualify these phenomena by a new term and notion – "Musical metaphrase" – is strong, but we feel that it needs more argumentation. The consideration is put forward only for discussion.

We discussed only the initial forms of the essential change tendencies and new aesthetic principles in musical thinking that had a great historical importance. During their development the new tendencies reached the first climax during the "Golden Period" of Georgia's history (the 12th century) and they achieved perfection in the late medieval period (the 17th-18th centuries) which is vividly manifested in the masterpieces of singing art that have reached us.

The essential changes that began in the early medieval centuries as Asafiev has it generated man's emotional and mental enlivening, which conditioned a new structure and essence of intonation thus giving them an unparalleled power and vividness (Asafiev, 1971). It was the aesthetic understanding and feeling of the new intonational world that became the most characteristic trait of Georgian folk musical thinking. A song for Georgians is a life and is inseparable from the soul; it is a primary means of self-expression and the source of the aesthetic perception of beauty. The Georgian people perceived the outer world and their own selves by the help of aesthetic ideals, the primary reflection of which was a song.

Translated by MARINA KUBANEISHVILI

References

- Andghuladze, Nodar. (1997). *Homo Cantor (Human The Singer)*. Tbilisi: David Andghuladze Foundation of Georgian Vocal Culture. (In Georgian)
- Asafiev, Boris. (1971). *Musical Form as a Process*. 2nd ed. Leningrad: Muzika. (In Russian)
- Javakhishvili, Ivane. (1938). *Main Questions of the History of Georgian Music*. Tbilisi: Federation. (In Georgian)
- Orbeliani, Sulkhan-Saba. (1966). *Georgian Dictionary*. Vol. 1. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo. (In Georgian)
- Zemtsovsky, Izaly. (1972). On the Systemic Study of Traditional Genres. In: Orlov, G. et al., (Eds.) *Problems of Musical Science*. Vol. 1. Moscow: Soviet Composer. (In Russian)

პეტრინის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა

ვარაუდი იმის შესახებ, რომ მრავალხმიანობა საქართველოში ქრისტიანობამდელი კულტურის მონაპოვარია, რეალური საფუძვლის მქონეა და მანც სათანადო არგუმენტების გარეშე იგი მხოლოდ ვარაუდად, რწმენის სფეროდ რჩება. მაღალი შეფასება, რომელიც ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებას დღევანდელმა ცივილიზაციამ წილად არგუნა, გვავალეს ვიყოთ ძალზე ფრთხილნი, თავმდაბალნი და კრიტიკულნი შეფასებისას და მისი ისტორიის კვლევის დროს ვენდოთ მხოლოდ ისეთ დოკუმენტებს, რომელთა რანგი და ღირებულება – თავად საკვლევი ობიექტის ქართული მრავალხმიანობის რანგისა და ღირებულების ტოლფასი იქნება. ამგვარი რანგის დოკუმენტს წარმოადგენს მე-11 საუკუნის ქართული ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენლის – იოანე პეტრინის თხზულება „განმარტებაი პროკლესათუის დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათუის“.¹ ამ თხზულების დასკვნით ნაწილში უმნიშვნელოვანეს საღვთისმეტყველო დოგმაზე წმინდა სამებაზე მსჯელობისას ფილოსოფოსი არგუმენტად მიმართავს სამის ერთების განხორციელების ნიმუშს მუსიკის სფეროდან. სახელდება სამი განსხვავებული ხმის სახელწოდება, ეს სახელწოდებები ქართულია.

აღნიშნული თხზულება ქართველი ფილოსოფოსის მიერ ბერძნულიდან ქართულად გადმოღებული კომენტირებული ნაშრომია. ეს ფაქტი უნებურად ბადებს კითხვებს:

1. რა შეხება უნდა ჰქონოდა იოანე პეტრინის, მითუმეტეს ბერძენი პროკლეს ფილოსოფიას ქართულ მრავალხმიანობასთან;
2. რატომ აქვს ქართული მრავალხმიანობის ისტორიის კვლევის თვალსაზრისით ამ თხზულებაში წარმოდგენილ მასალას უტყუარი არგუმენტის ღირებულება;

პასუხი ამ კითხვებზე განსაზღვრავს ჩვენი მოხსენების კონკრეტულ შინაარსს.

მრავალხმიანობის პრობლემატიკიდან გამომდინარე, მოხსენებაში ყურადღება გამახვილებული იქნება საკითხებზე:

ა) მრავალხმიანობასთან დაკავშირებული ძველი ქართული მუსიკალური ტერმინოლოგია ი. პეტრინის თხზულებაში.

ბ) მუსიკალური „ჰარმონიის“ შესაბამისი და მისგან არსობრივად განსხვავებული ქართული მუსიკალური ცნება „მორთული“.

გ) წმინდა სამების არსის განსამარტავად მუსიკალური სამხმიანობის მოშველიების ფაქტი „განმარტებაი“-ში, რაც სწორედ აქცევს ამ თხზულებას დოკუმენტად ქართული მრავალხმიანობის ისტორიაში.

რადგანაც თხზულებაში წარმოდგენილი სამუსიკო ინფორმაცია უშუალო კავშირშია მისი ავტორის ფილოსოფიურ მრწამსთან, განსახილველია

თხზულების შექმნის შესაბამისი ეპოქა, იოანე პეტრიწის ფილოსოფიური მრწამსი და შემეცნებითი მეთოდი.

იოანე პეტრიწი კონსტანტინეპოლის მანგანის აკადემიის აღზრდილი, ნეოპლატონური ფილოსოფიის ქართველი მიმდევარია, რომელმაც ბიზანტიაში დაწყებულ ნეოპლატონიკოსთა დევნას თავი სამშობლოში შეაფარა. მის მიერ თარგმნილი წარმართი პროკლეს პლატონური ფილოსოფია ფაქტობრივად მოცემულ თემაზე კომენტატორის საფარველს მოფარებული ქართველი ფილოსოფოსის დამოუკიდებელი ნააზრევია.

ნეოპლატონიზმი, როგორც ფილოსოფიური მიმდინარეობა აღიარებდა „ორგვარ სიბრძნეს“ – წარმართულს და ქრისტიანულს. მან ქრისტიანული ღვთისმეტყველებისა და ფილოსოფიის მორიგება სცადა და სწორედ ამდენად იქცა იგი საფუძველდამდებად ისეთი დიდმნიშვნელოვანი მოვლენისათვის, რასაც რენესანსი წარმოადგენდა.

საქართველოს სახელმწიფოებრივ-კულტურული აღმავლობის ხანა შუა საუკუნეებში (მხედველობაშია მე-11-13 საუკუნეები) თანამედროვე რენესანსოლოგიაში შეფასებულია როგორც რენესანსის აღმოსავლური სახესხვაობა². საქართველოში ის დაგვირგვინდა შოთა რუსთაველის გენიალური პოემის შექმნით. იოანე პეტრიწი, როგორც მე-11 საუკუნის ქართველი ნეოპლატონიკოსი თავის მრავლისდამტევი მსოფლშემეცნებით ქართული რენესანსის მეკვლეა. პეტრიწმა მთელი ეპოქა შექმნა ქართულ ფილოსოფიურ აზროვნებაში. მან ისეთ დონეზე აიყვანა ქართული ფილოსოფიური აზრი, რომლისთვისაც მას შემდეგ აღარ მიუღწევია, თუ არ ჩავთვლით მე-20 საუკუნეს (სირაძე, 1987:127). ამგვარი შეფასების შემდეგ უნებურად ჩნდება კითხვა, მაშინ რატომ დარჩნენ იოანე პეტრიწი და ნეოპლატონისტური იდეებით გაჯერებული მისი თხზულება შეუმჩნეველი ფილოსოფიის არენაზე?

ამის მიზეზს უნდა ვხედავდეთ ნეოპლატონისტური ფილოსოფიის კრახში მე-11 საუკუნის კონსტანტინეპოლში. იოანე პეტრიწს, როგორც ფილოსოფოსს შემოქმედების საშუალება მხოლოდ საქართველოში მიეცა. „განმარტებაი“ ანუ იგივე „პროკლეს კავშირნი“ დაიწერა ქართულად და ბერძნულად არ თარგმნილა. სწორედ ამ ფაქტმა, – „განმარტებაი“-ს მხოლოდ ქართული ვარიანტის არსებობამ და მოგვიანებით მონღოლთა შემოსევით გამოწვეულმა დიდმა სახელმწიფოებრივმა და კულტურულმა კატასტროფამ, რომელიც საუკუნეები გაგრძელდა და მე-18 საუკუნეში რუსული თვითმპყრობელობით დამთავრდა, შეუმჩნეველი დატოვა მე-20 საუკუნემდე, არა მარტო იოანე პეტრიწის ფილოსოფია, არამედ საერთოდ ქართული რენესანსული კულტურის ბრწყინვალე შედეგები.

იოანე პეტრიწის მსოფლშემეცნების არსი მოკლედ შემდეგშია:

ფილოსოფოსი სცნობს „ხელოვანი ღმერთის“ იდეას, რომლის ანარეკლის მიხედვითაა აწყობილი და ამუსიკალეული მთელი სამყარო. ღმერთის შემეცნების ერთადერთ საშუალებად აღიარებულია სახეობრივი შემეცნება – ე.წ. „ხედვაი“ (ი.პეტრიწი). ამ თვალსაზრისით ფილოსოფოსის ინტერესი მუსიკალური ხელოვნებისადმი სრულიად განსაკუთრებულია. პეტრიწის მრწამსით მუსიკალური ჰარმონია საუკეთესო ამრეკლავია ღვთაებრივი დი-

ალექტიკისა. სწორედ მუსიკას სხვაზე უკეთ ძალუძს „ხედვა“ და განცდა „ერთისა“.

განმარტებანი მოიცავს ფილოსოფოსის ორიგინალური თვალთახედვის დამადასტურებელ მთელ მწყობრს უაღრესად საინტერესო მუსიკალური პარალელებისა, რომელთაც პროკლეს ორიგინალში არ ვხვდებით, ისინი პეტრინისეულია. თხზულება აფიქსირებს და ადასტურებს მე-11 საუკუნისთვის ქართული მუსიკალური ტერმინოლოგიის არსებობის ფაქტს. სწორედ ამ ტერმინებს ეფუძნება თხზულების ნებისმიერი მუსიკალური განსჯა. „განმარტება“-ში წარმოდგენილი მუსიკალური ტერმინოლოგია ეროვნული ლექსიკის მემკვიდრეობიდანაა ნაკარნახევი. შინაარსობრივად იგი სწორედ მრავალხმიანობას უკავშირდება და მისივე დამადასტურებელია (ფირცხალავა, 1986:28-29). ვგულისხმობთ თხზულებაში წარმოჩენილ:

1. განსხვავებული რეგისტრების აღმნიშვნელ ხმათა სახელწოდებებს: „მზახრი, ჟირი, ბამი“;

2. ხმათა ერთდროული ჟღერადობის აღმნიშვნელ ცნებებს: „ერთბამი“, „დაბამვა“, „ერთობაი შეყოვლებისაი“, მორთულება („სამუსთა რთვაი“);

3. ქართული საკრავიერი მუსიკის აღმნიშვნელ ტერმინებს: „ძალი“ (სიმი), „მორთული ძალი“, „მწყობრი“, მემწყობრენი“, „მოშუედ“ (მოშვებულად) და „მსხიპანედ მორთულნი ძალნი“ (მოჭიმულად აწყობილი სიმები);

4. განსაკუთრებით გამოვყოფთ ცნებას „მორთულება“ და მისი ფუძიდან („რთვა“) წარმოებულ სხვა მონათესავე ცნებებს, რომლებიც „ჰარმონიის“ აღმნიშვნელი ქართული ცნებებია. მათ უშუალო გამოყენებას ემყარება თხზულების ნებისმიერი მუსიკალური პარალელი.

— ამრიგად, იოანე პეტრინის ლექსიკაში დაფიქსირდა მეტად ღირებული მასალა მისი ეპოქის შესაბამისი ეროვნული მუსიკალური ტერმინოლოგიიდან, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება მრავალხმიანობას.

ძველი ქართული მუსიკალური ტერმინოლოგია, ცნება „მორთული“.

იოანე პეტრინის მრწამსი მუსიკალურ ხელოვნებაში დიალექტიკის არსზე რომ სხვაობს ბერძნულისას, ამის შესახებ პირველი განაცხადი ქართული მუსიკის მეცნიერებაში გააკეთა მზია იაშვილმა ნაშრომში „ქართული მრავალხმიანობის საკითხი“. იგი წერდა: „ჰარმონიის შესახებ ბერძნულ სწავლებასა და ქართული მრავალხმიანობის არსზე მოძღვრებას შორის სრული თვისებრივი სხვაობაა. წინააღმდეგ შემთხვევაში ქართველი ფილოსოფოსი შეგნებულად გვერდს არ აუვლიდა ტერმინ „ჰარმონიას“ და დაპირისპირებულთა ერთიანობის ცნებას არ გააიგივებდა ეროვნული წარმოშობის ტერმინთან „ერთობაი შეყოვლებისაი“ (იაშვილი, 1975:36, 37).

თხზულების ტექსტის ანალიზი ცხადყოფს, რომ ცნება „ჰარმონია“ უარყოფილია პეტრინის მიერ და მის სანაცვლოდ გამოყენებულია ქართული მხატვრული მუსიკალური სინამდვილიდან გამომავალი ისეთი გამოთქმები, როგორიცაა: „ნართი“, „რთვაი“, „რთვანი ძალთა და ხმათანი“, „მორთული“, „მორთულება“, „მრთველი“. სწორედ ამ ცნებების გამოყენებას ემყარება

თხზულების ნებისმიერი სამუსიკო ანალოგია (ფირცხალავა, 1989:110-115).

პეტრინის ლექსიკით სამყარო „მორთულება“ (ჰარმონია), ხოლო ყოველივეს მიზეზი და შემომქმედი უმაღლესი ერთია („ზესთა ერთი“). იგია საყოველთაო წესრიგისა და წყობის რჩეული „კეთილმეხელოვნე“ – უმშვენიერესი „მრთველი“.

ერთი ნარკვევი ვერ დაიტევს ზემოთ მოყვანილი ყველა გამონათქვამის შესაბამისი ფილოსოფიური თეზის განხილვას; შემოვიფარგლებით პეტრინის ერთი მოკლე ფრაზით, რომელიც არა მარტო განმარტავს, არამედ ამასთანავე ასაბუთებს ჩვენს თვალსაზრისს ამ ცნებათა შინაარსის თაობაზე.

„მორთულება შედგმულებაა, მორთულება არს ზიარებაი შედგმულთა... ერთი და იგივე არსს მორთულებაი და შენანევრებაი“ – განმარტავს თავად პეტრინი (პეტრინი, 1914:32).

ქართული ლექსიკით სიტყვა შე-დგმა, შე-დგმული, პირველ რიგში, სიმალლეზე რაღაცის მდებარეობას, ვერტიკალში მდგომარეობას აღნიშნავს. პეტრინის შე-დგმულება, რომელიც მისივე თქმით მო-რთულებაა, ანუ რთვია ერთის – მეორეზე შედგმით

ერთის – მეორეზე დართვით მიღებულ მუსიკალურ მთლიანობას გულისხმობს.

პეტრინის ამგვარი განმარტების გათვალისწინებით, და თითოეული თეზის შინაარსიდან გამომდინარე, გამოთქმები „ნართი“, „რთვა“, „მორთულება“ – ზოგად ფილოსოფიური კატეგორიის ჰარმონიის, ჰარმონიულობის სადარი ქართული ცნებებია, რომელთაც პეტრინის ლექსიკაში ორგვარი დატვირთვა აქვთ:

1. ზოგადი ჰარმონიულობის აღმნიშვნელი;

2. და მუსიკასთან მიმართებაში, ბერძნული „ჰარმონიისაგან“ არსობრივად განსხვავებული (ფირცხალავა, 1994:86-102).

მუსიკალური „ჰარმონია“ კეთილხმოვნებაა, „მორთულება“-ც კეთილხმოვნებაა, ოღონდ შედგმული, ზეალმართული კეთილხმოვნება. ეს რომ სიმართლეა, ამას თხზულების „ბოლოსიტყვა“-ში წარმოდგენილი მუსიკალური პარალელი ადასტურებს. მას დანვრილებით სამების თეზასთან მიმართებაში განვიხილავთ.

როდესაც პეტრინის მთარგმნელობით სტილს ახასიათებენ, ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ მისი ლექსიკა მძიმეა – იგი დამძიმებულია „ბერძნიზმების შემოტანით“ (კეკელიძე, 1960:252, 256; სირაძე, 1987:127). არისტოტელეობაზე მეოცნებე ქართველი ფილოსოფოსი მართლაც ძალზე ეცადა შეექმნა ბერძნულის მსგავსი მდიდარი საფილოსოფოსო ენა.

მაშინ უნებურად ჩნდება კითხვა: ბერძნიზმებით გატაცებული იოანე პეტრინი მაინცადამაინც მუსიკალურ ცნებებთან მიმართებაში რატომ ღალატობს თავის ჩვეულებას?

რა ნიშნით არ დააკმაყოფილა ქართველი ფილოსოფოსი პოპულარული ფილოსოფიური კატეგორიის ბერძნულმა სახელწოდებამ (ჰარმონია)?

ალბათ, სწორედ იმ ნიშნით, რომ მუსიკალური ჰარმონიის გაგების პეტრინისეულ მოდელს, რომელსაც იგი „მორთულება“-ს ეძახის ბერძნულში

ანალოგი და შესაბამისად შესატყვისი ცნებაც არ გააჩნია.

პეტრინი XI საუკუნის მოაზროვნეა. მის თანამედროვე ფილოსოფიურ ლექსიკაში „ჰარმონია“, ფართო მნიშვნელობით დატვირთული ცნებაა. მუსიკალური თვალსაზრისით იგი ბერძნული მუსიკალური პრაქტიკიდან, ბერძნული მუსიკის კანონზომიერებიდან გამომავალია. „ჰარმონია“- ჰორიზონტალში განხორციელებული მუსიკალური დიალექტიკის, კილოს ბგერათა თანმიმდევრული ურთიერთმიმართების, ჯერ და შემდეგის ზიარების პრინციპზე დაფუძნებულ კეთილხმოვნებას გულისხმობს. პეტრინის „მორთულება“ კი „მზახრი, ჟირი, ბამი“-ის ვერტიკალურად აღმართული შედგმულებაა, რომლის კეთილხმოვნებაც ერთდროული ხმოვანებით მიიღწევა; ამდენად, „ურთიერთდაშორებულნი ხვდებიან ერთმანეთს და სხვადასხვაგვარისაგან უშესანიშნავესი ჰარმონია წარმოსდგება და ყოველივე ბრძოლის გზით მიიღწევა“- ჰერაკლიტე (Í ãñŷí í èñ ã, 1968:73);

და

„უსწორობისაგან მორთულებისათა მიეცემის სისწორე კეთილდადასვასა მორთულებისასა“ – პეტრინი (პეტრინი, 1937:217).

ორი სხვადასხვა ეროვნების ფილოსოფოსის მიერ გამოთქმული, განსხვავებული ქეშმარიტების მატარებელი განცხადებებია.

მუსიკალური სამების ერთების შესახებ

„განმარტებაი“-ში დასმულ სხვადასხვა თეოლოგიურ დოგმებს შორის, ქართული მუსიკის ინტერესების თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი სამების – მამა, ძე, სულიწმიდას მოაზრების პრინციპია.

თხზულების გაცნობისას ვრწმუნდებით, რომ არა მარტო სამების, არამედ ნებისმიერი სხვა თეოლოგიური დოგმის მიმართებაშიც საერთოდ სამყაროს ნებისმიერი კანონზომიერების შემეცნების პროცესში ფილოსოფოსი იზიარებს და ასაბუთებს სამების ყოვლისშემძლე, საკრალურ ძალას. ყველგან და ყველაფერში პეტრინი ეძებს და პოულობს სამების პრინციპის გამოვლინებას. მის ფილოსოფიაში გაზიარებულია და კომენტირებული წინარე და მისი თანამედროვე ფილოსოფიურ მიმდინარეობათა ძირითადი ნაფიქრალი. პეტრინი მთლიანად იზიარებს სამების ერთების პითაგორულ გაგებას „რიცხუნის სფეროში“, „სამზომლოში“ (გეომეტრია), „სილოგიზმოში“ (ლოგიკის კანონები). სამების ერთების განსხვავებულ ინტერპრეტაციას იძლევა იგი მხოლოდ მუსიკის სფეროში. მისი, როგორც ფილოსოფოსის ორიგინალობა სამების თეზასთან მიმართებაში თვალსაჩინოდ სწორედ სამუსიკო ანალოგიებში გამოვლინდება (ფირცხალავა, 1990: 103-106).

პრობლემა სამებისა და ერთარსებისა, ეს საერთოდ უმნიშვნელოვანესი პრობლემა იყო საშუალო საუკუნეების თეოლოგიაში. რწმენა საკრალური სამისადმი – როგორც პირველი სიმრავლის, როგორც ერთების უპირველესი გამოხატულებისადმი, უძველესი ცივილიზაციების მეხსიერებიდან მომდინარეობს. მან ღრმა კვალი დააჩნია მთელ ანტიკურ ფილოსოფიას, განსაკუთრებით პითაგორულს, და მოგვიანებით გამოხატულება ჰპოვა უმთავრეს ქრისტიანულ თეზაში – მამა, ძე, სულიწმიდას ერთების მრწამსში. სამის, როგორც

წმიდა საკრალური რიტუვისადმი ქრისტიანული რწმენისა და ფილოსოფიური თვალსაზრისის დამთხვევის ფაქტი, ანუ ქრისტიანულ და წარმართულ სიბრძნეთა თანხვედრა ალაფრთოვანებს ნეოპლატონიკოს პეტრინს, და თუმცა ქრისტიანული კანონიკით თეოლოგიური საიდუმლო განსჯასა და მტკიცებებს არ ექვემდებარება, რამეთუ იგი ოდენ რწმენის სფეროა, პეტრინს ესთეტიკური თვალთახედვა შეაქვს ამ დოგმატურ ცნებაში და მისთვის ჩვეული „ხედვის“ გზით ცდილობს მიუახლოვდეს და ახსნას ეს საიდუმლო.

როგორც ერთხელ უკვე აღვნიშნეთ, ქრისტიანული სამების თეზა განსჯას არ ექვემდებარება, იგი ოდენ რწმენის სფეროა. ამიტომაც, ქრისტიანი პეტრინი პოულობს გამოსავალს, და იმის მოაზრებისას, თუ როგორ შეიძლება ერთი, ერთი და იმავე დროს, ერთი იყოს და სამი, ანუ სამება იყოს ერთი განუყოფელი რამ, მიმართავს პარალელებს მხატვრული სინამდვილიდან. წმიდა სამების მიმართებაში გამოყენებული სხვა არგუმენტების რიგში, როგორიცაა: სამება არითმეტიკაში („რიცხუნი“ – სამი), სამება გეომეტრიაში („სამშომლოი“ – სამკუთხედი), სამება ლოგიკაში („სილოგიზმონი“ – თეზა, ანტითეზა, გამოსავალი), სამება საომარ პრაქტიკაში (სამფლანგად განლაგებული ჯარი, როგორც გამარჯვების საწინდარი) და ა.შ – მუსიკალური ანალოგია უკანასკნელია. მისი, როგორც არგუმენტის ხვედრითი წილი, როგორც მდებარეობის, ისე თვალსაჩინოების თვალსაზრისით სრულიად განსაკუთრებულია, ეს კარგად ჩანს თავად ფილოსოფოსის განწყობილებიდან. მოვუსმინოთ პეტრინს:

„და ესეცა სამთა მიერ ფრთონგთა ვიტყვი სამთა დაბამვათა, რომელთა მიერ შეინანევრების ყოველი შეყოვლებული მზახრ, ჟირ და ბამ რქმულნი და რანივე მრთველობანი ძალთა და ხმათანი. ამათ სამთა მიერ მემოქმედობენ კეთილფრთოგოვნებათა, რამეთუ უსწორობისაგან მორთულებისაი მიეცემის სისწორე კეთილ დადასვასა მორთულებისათა. ვინაი ესთავე რიტუხსა შორის ზესთა წმიდისა სამობისა იხილო... მამისა მამისასა და შობასა ძისასა და გამოვლენასა სულისა წმიდისასა და ერთობასა ბუნებისასა, განსხუაებულობითა გუამოვნებათაითა, ვინაი ან აქა სამუსოდ გასხვავებულთა ზედა იხილო მზახრსა, ჟირსა და ბამსა ერთობაი შეყოვლებისაი“ (პეტრინი, 1940:220)

პეტრინის აღნიშნული ნააზრევი უნდა შეფასდეს, როგორც ფილოსოფიური თეზის რანგში აყვანილი მუსიკალურ-ესთეტიკური დებულება, რომელიც XI საუკუნეში მისი თანამედროვე ეროვნული მუსიკალური ცნობიერების შესახებ გამოთქვა იოანე პეტრინმა.

სამების ძიებით მუსიკის სფეროში პეტრინი ორიგინალობით არ გამოირჩევა. მუსიკალური თეორიის ისტორიამ მუსიკის სფეროში სამების ერთეობის მოძიების არაერთი მცდელობა შემოგვინახა. მოვიგონოთ, პითაგორელთა მიერ წარმოდგენილი **ს ა მ ი** სმ. ფუძის მქონე კუბის ფორმის სრულიად აბსტრაქტული მუსიკალური ტონი (Ēî ñââ, 1960:137); **ს ა მ ი** ტეტრაქორდისაგან შედგენილი ბერძნული მუსიკალური სისტემა; ძირითადად მიჩნეული **ს ა მ ი** საფეხური ბერძნულ მუსიკალურ სისტემებში (გიპატა, მესა, ნეტა); **ს ა მ ი** ძირითადი ინტერვალი ბერძნულ მუსიკაში (კვარტა, კვინტა, ოქტავა); „საშუალის“ ცნება, როგორც საკრალური **ს ა მ ი ს** (ორი კიდე და ცენტრი)

სახესხვაობა ბერძნულ ფილოსოფიაში (Ἀδὴν αἰ, 1986:55, 87, 93, 129) და ა.შ. ამგვარი სამეულები ფონზე პეტრინის მუსიკალური სამება სრულიად განსხვავებულია. მზახრი, ჟირი, ბამი, როგორც მუსიკალური სამების ერთების პეტრინისეული მოდელი მუსიკის სფეროში საკრალური სამის მოძიების მცდელობა კი არ არის, არამედ რეალური მხატვრული ფაქტია. პეტრინი მკითხველს კარგად ცნობილ იოლად გასაგებ მხატვრულ ენაზე ელაპარაკება. მარტივი ნათელი მაგალითით ცდილობს დაანახოს მას ქრისტიანული სამის ერთების საიდუმლო.

მრავალხმიანობასთან კავშირის თვალსაზრისით, „ბოლოსიტყვის“ მუსიკალურ პარალელში გამოყენებულ ხმის სახელწოდებათაგან განსაკუთრებით საყურადღებო მესამე ხმის სახელწოდება – „ბამია“, და მისი მონათესავე ცნებები: „დაბამვა“, „ერთბამი“. „განმარტებანის“ ლექსიკაში აღნიშნულ ცნებებს საკმაოდ ხშირად ვხვდებით. ყველა შემთხვევაში ისინი ერთდროულობის მნიშვნელობითაა დატვირთული. ამ თვალსაზრისის დამადასტურებელ თვალსაჩინო არგუმენტს ვხვდებით პეტრინის ერთ მსჯელობაში, რომელიც „დასაბამებრივი ერთის“ პრობლემას მიემართება.

წარმოვიდგინოთ პეტრინის მიერ წარმოდგენილი იერარქიულ საფეხურებად განფენილი სამყარო და ამ საფეხურთა ურთიერთმიმართება:

პეტრინის სამყარო „სირაა“- ზეაღმართული იერარქიული კიბეა, რომელზეც განთავსებული არიან: სხეული, ოთხთა კავშირნი, ზეცა, სული, გონი, ნამდვილმყოფი, ერთნი და ერთი. ეს უკანასკნელი, როგორც ყოველივეს შემოქმედი, ხოლო თავად „უქმნოი“, თავისთავადი საწყისი, ფლობს ერთ ისეთ განსაკუთრებულ თვისებას, რომლითაც იგი „ემთავრების“, ანუ უპირატესობას გამოავლენს სხვა ქვემოთე საფეხურებზე. პეტრინის ღრმა რწმენით „ერთის“ უპირატესობის გამომაჩინებელი ეს თვისება **ერთბამობის** უნარია. „უზესთაესი ერთი“ შემოქმედებისას გამორიცხავს ჯერ და შემდეგის, მიზეზ-შედეგის პრინციპს. მას უჟამოდ – დროში დაუსაზღვრავად, ანუ „ერთბამ“ – ერთდროულად მოაქვს მთლიანობა. სირაის სხვა საფეხურთა ყოფა და მოქმედება, მათ შორის ადამიანის შემეცნებაც კი დანაწევრებულია და ეფუძნება ჯერ და შემდეგის პრინციპს (გოგიბერიძე, 1961: 191).

ის კონტექსტი, რომელიც გააჩნია „ერთბამობას“ აღნიშნულ თეზაში, თავისთავად განმარტავს პეტრინის ლექსიკისათვის სახასიათო სხვა **ბამფუძი**-ან ცნებათა, მათ შორის „დაბამვისა“ და „ბამის“ შინაარსს. პეტრინის მუსიკალური სამება ანტიკური ესთეტიკის ცნობილი მუსიკალური სამეულებისაგან სწორედ **დაბამვის** ნიშნით განირჩევა. „მზახრი ჟირი ბამის დაბამვაში“-ც – ანუ ერთდროულ ჟღერადობაში არ არსებობს ჯერ და შემდეგის პრინციპი. სწორედ ამდენად გამოადგება პეტრინს იგი თავისი ქრისტიანული მრწამსის განსაცხადებლად (ფირცხალავა, 2000:156-161).

„ბამს“ პეტრინის სამხმიანობაში შემკვრელის, გამმთლიანებლის ფუნქცია ეკისრება. რაც შეეხება დანარჩენი ორი ხმის „მზახრისა“ და „ჟირის“ მნიშვნელობას, მათ კომენტარი ფაქტობრივად არ სჭირდებათ. ამ უკანასკნელთა შესახებ ამომწურავ პასუხს იძლევა XVIII საუკუნის ქართველი ლექ-

სიკოგრაფის – სულხან საბა ორბელიანის ნაშრომი „სიტყვის კონა“³, სადაც „მზახრი“ – ზახილის მომქმედი, დამძრახი, – ანუ სიტყვის **მთქმელია** (სულხან საბა ორბელიანი, 1991:277); ხოლო „ჟირი“ – ხმის რიგითობის აღმნიშვნელი ერთ-ერთი ქართველური ენიდან (მეგრული) გამომავალი ცნებაა.

როგორც ერთხელ უკვე აღვნიშნეთ, პეტრინის ფილოსოფიური აზროვნების უმთავრესი მახასიათებელი „ხედვაა“. იგი დიდ პატივს მიაგებდა ლოგიკურ აზროვნებას – ე.წ. „სიტყვის“, მაგრამ თავად უმეტესწილ „ხედვით“ აზროვნებდა. პეტრინის მიერ „დანახული“ ქართული სამხმეანობა, ანუ მზახრი ჟირი ბამის სამება, მამა ძე სულიწმიდას ერთებასთან ყველაზე მეტად მიახლოებული, „ზესთაერთის“ სინათლისა და სიყვარულის ამრეკლავი „მორთულებაა“.

დასკვნა

იოანე პეტრინის თხზულებას „განმარტებაი“ ქართული მრავალხმიანობის ისტორიის კვლევის თვალსაზრისით მაღალი ღირებულების დოკუმენტად მივიჩნევთ, შემდეგი არგუმენტების გამო:

1. „განმარტებაი“-ში წარმოდგენილი სამუსიკო ინფორმაცია უშუალო კავშირშია ავტორის ფილოსოფიურ მრწამსთან. თხზულებაში დასმული ფილოსოფიურ-თეოლოგიური პრობლემები და შესაბამისი მუსიკალური პარალელები ურთიერთგანმმარტავია მამა ძე სულიწმიდას ერთების, როგორც უმნიშვნელოვანესი ქრისტიანული თეზის არსი თავად განმარტავს და თვალსაჩინოს ხდის ქართველი ფილოსოფოსის მიერ ნაგულისხმევი მუსიკალური დიალექტიკის არსს.

2. თხზულებაში წარმოდგენილი მუსიკალური ცნებები ეროვნული წარმომავლობისაა. მათი ფუნქციონალურ-აზრობრივი დატვირთვა მრავალხმად მღერის პრაქტიკას ასაბუთებს.

3. იოანე პეტრინი, თავისი „განმარტებაით“ არა მარტო დამადასტურებელია XI საუკუნეში საქართველოში მრავალხმიანობის არსებობის ფაქტისა, არამედ განმამტკიცებელია იმ ვარაუდისა, რომ ქართულმა მუსიკალურმა ცნობიერებამ საკმაოდ გრძელი გზა განვლო XI საუკუნემდე; რომ არა განვითარებისა და სრულყოფის გრძელი პროცესი, XI საუკუნისათვის ქართული მრავალხმიანობა ვერ იქცეოდა იმ რანგის მხატვრულ ღირებულებად, რომელიც ქრისტიანული მრწამსის რანგის დებულებას სანდო არგუმენტად გამოადგებოდა.

„ორგვარი სიბრძნის“ აღიარებით ნეოპლატონიზმი საფუძველდამდებად იქცა რენესანსისათვის. თავისი ორიგინალური მსოფლშემეცნებით იოანე პეტრინი ქართული რენესანსის მეკვლეა. წარმართი პროკლე მან სათარგმნელად „ორგვარი სიბრძნის“ აღიარების ნიშნით გამოარჩია. ამ კუთხით „განმარტებანი“-ს განხილვა ბადებს თვალსაზრისს, რომ მუსიკის სფეროშიც ნეოპლატონიკოსი პეტრინი „ორგვარი სიბრძნის“ – წარმართულის ქრისტიანულთან მორიგებას შეეცადა. **პეტრინმა ეროვნული მუსიკალური ცნობიერების დიალექტიკას ნათელი მოჰფინა და მრავალხმიანი სიმღერის ხიბლის საიდუმლოს ჩააწვდა. ეს საიდუმლო – მრავალხმად აზროვნებაში დანახული**

მან ქრისტიანული სამების ანარეკლად გამოაცხადა და ქრისტიანულ ლიტურგიკაში სამ ხმაზე გალობის კანონიკურობა დაადასტურა.

იოანე პეტრინმა თავისი თხზულება ათი საუკუნის წინ შექმნა. „განმარტებანის“, როგორც არგუმენტის ღირებულება – ქართული მრავალხმიანობის თავისთავადობისა და ხნიერების კვლევის საქმეში, თავად საკვლევი ობიექტის – ქართული მრავალხმიანობის მაღალმხატვრული ღირებულების შესაბამისი და ტოლფასია.

ჩვენი გამოკვლევის შინაარსი და მიღებული დასკვნები XI საუკუნის ქართული ლექსიკიდან გამომდინარეა. მოხსენებაში მთავარი არგუმენტი – ადგილობრივი წარმოშობის ძირძველი მუსიკალური ტერმინები და ამ ტერმინებზე დაფუძნებული ორიგინალური აზროვნებაა ქართველი ფილოსოფოსისა. ქართული წარმოშობის ტერმინები შთამბეჭდავი, მრავლისმთქმელი და სრულიად დამაჯერებელია, როგორც არსობრივად, ისე ჟღერადობის თვალსაზრისით, სწორედ ქართული ლექსიკის მცოდნე მსმენელისათვის; მაშინ, როდესაც უკვე თარგმანში მოწოდებულნი, მიუხედავად თარგმანის სიზუსტისა, ისინი ვერ ინარჩუნებენ არგუმენტის ღირებულებას. რჩება მხოლოდ თარგმნილი შინაარსი ცნებისა, რითაც უფერულდება მისი შთამბეჭდაობის ძალა. (აღნიშნული გასათვალისწინებელია წინამდებარე ტექსტის თარგმანის გაცნობისას)

შენიშვნები

¹ აღნიშნული თხზულების ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ძველი ქართული ხელნაწერი მე-14 საუკუნისაა. დაცულია საქართველოს კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა მუზეუმში. სტატიაში პეტრინის თხზულება მოხსენებული იქნება შემოკლებით: „განმარტება“-ს სახელწოდებით.

² აღმოსავლური რენესანსის თეორია ეკუთვნის ქართველ ფილოსოფოსს შალვა ნუცუბიძეს (ნუცუბიძე, 1947). ესაა მე-20 საუკუნის უმნიშვნელოვანესი კულტუროლოგიური თეორია, რომელიც გაიზიარა თანამედროვე რენესანსოლოგიამ (იხ. Ёї ħāā, 1978:24, 33). ამ თეორიის მიხედვით აღმოსავლური რენესანსი ორი საუკუნით წინ უსწრებს ევროპულს.

³ მე-18 საუკუნის ქართველი საზოგადო მოღვაწისა და ლექსიკოგრაფის სულხან-საბა ორბელიანის თხზულება „სიტყვის კონა“ (განმარტებითი ლექსიკონი) წარმოადგენს ძველი ქართული ცნებების განმარტების ძირითად წყაროს.

დამონებული ლიტერატურა

გოგიბერიძე, მოსე. (1961). *რუსთაველი, პეტრინი, პრელუდიები*. თბილისი: საბჭოთა მწერალი.

იაშვილი, მზია. (1975). *ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის*. თბილისი: განათლება.

კეკელიძე, კორნელი. (1960). *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტომი I. თბილისი: მეცნიერება.

ნუცუბიძე, შალვა. (1947). *რუსთაველი და აღმოსავლური რენესანსი*. თბილისი: მეცნიერება.

ორბელიანი, სულხან-საბა (1991). *ქართული ლექსიკონი*. ტომი I. გამომცემელი ი. აბულაძე. თბილისი: მერანი.

პეტრინი, იოანე. (1914). *ნემესიოს ემესელი „ბუნებისათვის კაცისა“*. გამომცემელი გორგაძე, სერგო. თბილისი: საეკლესიო მუზეუმი.

პეტრინი, იოანე. (1937). *შრომები*. ტომი II. გამომცემელი შალვა ნუცუბიძე, თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

პეტრინი, იოანე. (1940). *შრომები*. ტომი 1. გამომცემელი ყაუხჩიშვილი სიმონ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

სირაძე, რეზო. (1987). *ლიტერატურულ ესთეტიკური ნარკვევები*. თბილისი: განათლება.

ფირცხალავა, ნინო. (1989). მუსიკალური ანალოგიების შესახებ იოანე პეტრინის „განმარტებაში“. *საბჭოთა ხელოვნება*, 5:110-115.

ფირცხალავა, ნინო. (1994). ნართის შესახებ იოანე პეტრინის თხზულებაში („განმარტებანი“ XI საუკუნე). კრებულში: *წურწუმია, რუსუდან (პ/მ რედ). მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. სამეცნიერო შრომები. (გვ. 86-102). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ფირცხალავა, ნინო. (2000). ცნება ბამთან დაკავშირებით იოანე პეტრინის განმარტებაში. კრებულში: *წურწუმია, რუსუდან. (პ/მ რედ). ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები*. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. (გვ. 156-160). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (ინგლისური რეზიუმეით).

Ãðõì àí , Åæãí èé. (1986). *Áí ò è-í í ã ò óçú èàéúí í ã ò ù ø èáí èá*. *Èáí èí ãðàä*: Ì óçú èà.

Èí ñàä, Åèäèñàí äð. (1960). *Áí ò è-í àý ò óçú èàéúí àý ýñò ýò èèä*. Ì ñèää: Ì óçæç.

Èí ñàä, Åèäèñàí äð. (1978). *Ýñò ýò èèä Áí çðí æáí èý*. Ì ñèää: Ì ù ñèù.

Í àñýí èèí à Ì . (æ. ðää.). (1968). *Èñòì ðèý ýñòýòèèè*. *Í àí ýò í èèè ò èðí áí é ýñò ýò èèè*. ò.1. Ì ñèää: èçä. Åèääí èè òóáí æññòä ÑÑÑÐ.

Í èðòðàèää, Í èí í. (1986). *Ãðóçèí ñèí à òðáðä èí ñèä è ò óçú èàéúí í -ýñòðàèè-áññèí à ò ù ø èáí èä* *Èí àí í à Ì àðèèè (XI á)*. *Áí í ðí ñ ò í àðí áí í áí í í í áí áí èí ñèý*. *Òàçèñ ðáñí óáèèèáí ñèí èí àò-í í é* *èí í ò àðáí èèè*. (ñð. 18-20). *Áí ðæí è: Ñí þç Èí í ïí çèòí ðí á Ãðóçèí; Òáèèèññèàý Áí ñ*. *Èí í ñáðäàòí ðèý*.

Í èðòðàèää, Í èí í. (1990). *Ñí -èí áí èä Èí àí í à Ì àðèèè (Ðàññí í òðáí èý - XI á) èàè* *òáí ðáèè-áññèè áí èí àí ò á èñòí ðèè Ãðóçèí ñèí á òðáðä èí ñèý*. *Å ñáí ðí èèä: Ðàäæáí á, Å, Åáéçáð, Ý.Ð. è àðóæä (ðää.-ñí ñàä.)*. *Òàçèñ è Áí èèäá Ì áæáí áðí áí í áí ñèí í í çèòí à* *«Áí ðáää è òáí æññò ááí í ù á ò ðáèèèèè í áðí áí á òáí ò ðáèúí í è è í áðááí áé áçèè»*. (ñð. 117-119) *Ãóð áí áä: Áí í èø (í à ðñññí ò è áí æèèññí ò ýçú èàð)*.

NINO PIRTSKHALAVA

IOANE PETRITSI'S PHILOSOPHY AND GEORGIAN POLYPHONY

The supposition that polyphony in Georgia is an achievement of Pagan culture has a substantial basis, and yet without proper argument it remains only a supposition – an area of belief and speculation. The in-depth study of Georgian vocal polyphony in modern times imposes a high responsibility and obliges us to be extremely prudent, modest and critical in our assessments. In the process of researching its history we must trust only those documents whose rank and value equal those of the researched object itself – Georgian polyphony. Such a document is a work by a representative of the Georgian philosophical school of the 11th century, Ioane Petritsi: "Commentary on the philosophy of Prokles Diadochos and Plato".¹ In the concluding part of this work, while discussing the most significant theological dogma, the Trinity, the philosopher resorts to the sphere of music and uses as an argument an example from that sphere: three-part polyphony as a realization of the unity of three into one. The names of three different parts are mentioned. These are Georgian names.

The above work is translated from Greek into Georgian and commented upon by the Georgian philosopher. As a result some questions arise:

1. What did the philosophy of Ioane Petritsi and more importantly that of the Greek Prokle have in common with Georgian polyphony?
2. Why is the material presented in this work a reliable source for the study of the history of Georgian polyphony?

The answers to these questions define the basic content of our report. Proceeding from the problems of polyphony, the questions specially discussed in this report are:

- a) **Old Georgian music terminology connected with polyphony in I. Petritsi's work.**
- b) **The Georgian musical concept "beautified", "ornamented" corresponding to the musical concept "harmony" but still quite different from it.**
- c) **The concept of a musical-textural arrangement (three-part singing) for the interpretation of the idea of the Trinity makes this work an important document in the history of Georgian polyphony.**

The fact that the musical information presented in the work is closely connected to the author's philosophical beliefs makes it appropriate to analyze the contemporary period of the work, Ioane Petritsi's philosophical concepts and the methods of cognition.

Ioane Petritsi, a Georgian follower of neo-Platonic philosophy, is a graduate of the Mangani Academy in Constantinople. When neo-Platonists were persecuted he fled to his native Georgia where he found shelter. The Pagan Prokle's Platonic philosophy, translated by Petritsi, actually represents the Georgian philosopher's hidden, independent ideas.

Neo-Platonism, as a philosophical tendency, recognized "wisdom of two kinds"

– Pagan and Christian. It attempted to reconcile Pagan and Christian theology and philosophy and as a result it became the foundation of a renaissance.

The rise of the state system and culture in medieval Georgia (11th-13th centuries) is recognized by modern researchers of the Renaissance as an oriental variety of renaissance. In Georgia the period was crowned by Shota Rustaveli's epic poem "A Knight in the Tiger's Skin". Ioane Petritsi, as a Georgian neo-Platonist of the 11th century with his many-layered understanding of the world, is a forefather of Georgia's Renaissance². Petritsi created a whole era in Georgian philosophical thinking and raised it to a level it has not reached since, if we disregard the 20th century. In the light of all this the question arises: Why did Ioane Petritsi and his work abounding in neo-Platonic ideas remained unnoticed in the arena of philosophy?

The reason can be found in the feature of neo-Platonic philosophy in the Constantinople of the 11th century. Ioane Petritsi as a philosopher managed to maintain his creative activity only in Georgia. "The Commentary" or "Prokle's links" was written in Georgian and hasn't been translated into Greek. This was due to the fact that initially "The Commentary" existed only in Georgian. Besides, the major political and cultural decline that followed the Mongol invasion and lasted for five centuries (13th-18th centuries), ending with the Russian conquest of Georgia, resulted in the work of the Georgian philosopher remaining unnoticed till the 20th century (Siradze, 1987:127). The same fate was shared by other great cultural achievements of the Georgian Renaissance.

The essence of Ioane Petritsi's worldview is briefly as follows: the philosopher recognizes the idea of "God, the Artist" and according to the reflection of the idea the whole universe is fashioned and tuned to its music. The only means of understanding God is recognized image cognition, a so-called "vision" (I. Petritsi). Viewed from this angle the interest of the philosopher in musical art is very important. According to Petritsi's belief musical harmony is the best reflection of divine dialectics. It is music that is able to visualize and feel the unity of the universe.

"The Commentary" covers the whole array of musical parallels which represent Petritsi's viewpoint and are absent in Prokle's original work. The work shows that Georgian musical terminology existed at least in the 11th century. Musical terminology is used as a basis for musical parallels in the work. The musical terminology presented in "The Commentary" originated from the national vocabulary. The vocabulary is connected with polyphony and at the same time represents its corroboration (Pirtskhalava, 1986:28-29). The work contains the following terms:

1. The names of the parts that denote different registers: "Mzakhri" "Zhiri" "Bami" (the beginner i.e. – the leader, the second part, the bass part);
2. The concepts designating the simultaneously sounding parts: "ertbami" – several parts united in one; a unity, "Dabamva" – to blend; "Ertobai Shekorlebisai" – simultaneous sounding of different pitches; "Rtva" – harmony;
3. The terms designating the Georgian musical instruments: "Dzali" – string, "Mortuli Dzali" – accorded strings, "Moshued" – lax strings, "Mskhirpaned Mortulni Dzalni" – tensely accorded strings;
4. The term that should be especially singled out is "Mortuleba" (ornamentation, beautification) and derived from its root all the other related concepts designat-

ing "harmony" in Georgian. Any musical parallels of the work are based on the use of these terms.

Thus, Petritsi's work contains an extremely valuable national vocabulary of the musical terms of 11th century Georgia, and this vocabulary is immediately connected to polyphony.

The Old Georgian Musical Terminology, and the Concept of "Mortuli"

Ioane Petritsi's belief about the essence of dialectics in musical art differs from that of the Greeks. The first Georgian scholar who discussed this problem in depth was Mzia Iashvili ("Problem of Georgian polyphony", 1975). She wrote: "The Greek doctrine about harmony and the Georgian study of the essence of Georgian polyphony are qualitatively different. Otherwise, the Georgian philosopher would not have avoided using the term 'harmony' and would not have identified the concept of unity of contradictory phenomena with the term of national origin 'Ertobai Sheqovlebisai' (unity of different elements, parts)" (Iashvili, 1975:36-37).

The analysis of the text of the work shows that the term "harmony" is rejected by Petritsi and is replaced by the following words from Georgian musical art: "Narti" (mixed) and "Rtva" (lit. to bind, to knit). These are the terms that any musical analogy in the work is based upon (Pirtskhalava, 1989:110-115).

According to Petritsi's vocabulary the universe is "Mortuleba" (harmony), and the creator of all this is the supreme One (the Divine One). He is the creator of universal order, a distinguished and fascinating adorer, ornament-maker and composer. The present report cannot contain the analysis of all the appropriate philosophical theses about the above terms. We'll limit our paper to a short phrase of Petritsi's which justifies our interpretation of the content of these concepts. "Ornamentation is addition, ornamentation is the blending of added parts... Ornamentation and addition are the same", he wrote (Petritsi, 1914:32).

The Georgian word "Shedgma"/"Shedgmuli" means to place and hold something in a lofty vertical position. According to Petritsi "Shedgmuleba" coincides with "Mortuleba" and implies musical unity by means of joining, blending or adding one sound to another.

In the light of Petritsi's interpretation and proceeding from the content of each thesis, the terms "Narti", "Rtva" and "Mortuleba" (ornamentation, beautification and adornment) are Georgian concepts corresponding to common philosophical categories designating harmony or harmoniousness.

In Petritsi's vocabulary these words have a double meaning:

1. denoting common harmoniousness, and
2. related to music, completely different from the Greek "harmony" (Pirtskhalava, 1994:86-102).

Musical "harmony" is sweet-sounding melodiousness. "Mortuleba" is also melodiousness but lofty, aspiring melodiousness. It is verified by a musical parallel presented in the epilogue of the work. We shall analyse it thoroughly in relation to the idea of the Trinity. It should be stressed that Petritsi's style in translation is complicated and heavy and his vocabulary is over-burdened due to the use of Greek words (Kekelidze, 1960:252,256; Siradze: 1987:127). The Georgian philoso-

pher, aspiring to resemble Aristotle, tried to create a rich philosophical language similar to Greek.

The question arises: Why did Ioane Petritsi, so devoted and obsessed with the Greek language, change his attitude in this case? Why did the popular philosophical category "harmony" fail to satisfy him?

The explanation must have been as follows. Petritsi's model for understanding the musical harmony which he calls "Mortuleba" has no analogy in Greek, nor has it a corresponding concept.

Petritsi is a philosopher and thinker of the 11th century. In his contemporary philosophical vocabulary "harmony" is a widely used and highly loaded concept. From the musical point of view it is derived from Greek musical practice and the natural laws of Greek music. It implies horizontally (not vertically) organized musical language, successive interrelation and the blending of sounds. "Harmony" is the basis of melodiousness. Petritsi's "Mortuleba" is a vertical construction of "Mzakhr, Zhir and Bam", placed on top of one another where melodiousness is achieved by a simultaneous sounding of the parts. Thus "a brilliant harmony is achieved by means of meeting of unrelated ones and a struggle between them" (Ovsiannikov, 1968:73), and "By blending the opposed a harmony is created" (Petritsi, 1937:217).

Two philosophers of different nationalities made statements containing different truths.

On the problem of three-part singing

Among different theological dogmas touched upon in "The Commentaries" the most important one, due to its link to Georgian musical interests, is the principle of the understanding of the Trinity – Father, Son and Holy Ghost.

While getting acquainted with the work we become convinced that the philosopher shares and identifies the omnipotent and sacred power of the Trinity and attaches it not only to the Trinity itself but also to other theological dogmas and generally uses it in the process of understanding any natural law. Petritsi seeks and finds a reflection of the Trinity principle everywhere and in everything. In his philosophy he shares and comments upon the main achievements of previous and contemporary philosophies. Petritsi fully shares with Pythagoras the concept of the union of three in one in the spheres of figures (geometry) and syllogism (laws of logic). He adopts a different interpretation only in the sphere of music. His original way of thinking relating to the thesis of the unity of three in one is revealed in musical analogies (Pirtskhalava, 1990:103-106).

The problem of the threefold personality of the one being was most important in mediaeval theology. The belief in the sacred threefold pattern as the first plural pattern designating one being was the first image descending from the memory of ancient civilization. It left a deep impression on the whole of early philosophy and especially on that of Pythagoras and later it was reflected in the chief Christian thesis – Father, Son and Holy Ghost as a threefold personality of the one divine being.

The coincidence of the Christian faith in three as a sacred figure and the philosophical viewpoint, i.e. the coincidence of Christian and Pagan wisdom, delighted the neo-Platonist Petritsi and though according to Christian canonic theology this cannot

be a subject of discussion, as it is a area of belief only, nevertheless Petritsi introduces an aesthetic vision in this dogmatic concept and in his usual way of using "vision" tries to approach and interpret this mystery.

As we have already mentioned a Christian thesis of Trinity should not become a subject of discussion, and is exclusively a sphere of belief. This is why Christian Petritsi finds a way out and while assuming how one can be simultaneously three or a Trinity, i.e. indivisible, he resorts to parallels from the realm of art. The arguments related to the Trinity are the following: three as a figure in arithmetic ("Ritskhuni" – 3), a triangle in geometry ("Samzomloi" – a triangle), trio in logic ("Silogizmoni" – thesis, antithesis, conclusion), the combination of three flanks in military practice (an army set in three flanks as a guarantee of victory) and so on. The musical analogy is the last among the above-mentioned arguments, but its important position as well as its prominence is quite extraordinary. It can be well seen from Petritsi's attitude. He writes: "I shall say about three parts tied and connected together and named the beginner (the first part), the second part and the bass. Their unity forms melodiousness of harmony, creating one whole by blending three different parts. The same may be observed when Father, Son and Holy Ghost create one divine being. In music similarly, three different parts are united and create one whole" (Petritsi, 1940:220).

Petritsi's outlook quoted above should be regarded as a musical-aesthetic thesis and classified as a philosophical thesis, proposed by Ioane Petritsi in the 11th century about contemporary musical understanding.

Petritsi is by no means original in seeking a trio in the sphere of music. The history of musical theory has preserved a few attempts of unity of three in one. We can call to mind a completely abstract musical tone having the form of a cube with a base of **three** cm (Losev, 1960:137); the Greek musical system consisting of **three** tetrachords; **three** basic steps in the Greek musical 6 systems (Gepata, messa, neta); **three** basic intervals in Greek music (fourth, quint, octave); the concept of "intermediate" as a variety of a sacred trio in the Greek philosophy and so on (Gertsman, 1986:55,87,99,129). Petritsi's musical trio is quite different though. "Mzakhr-Zhir- bam" as the model of Petritsi's musical unity of three in one in the sphere of music is not an attempt to seek a sacred trio, but a real fact of musical art. Petritsi converses with the reader in plain, easily understandable artistic language and tries to show him by means of simple explicit examples the mystery of the Christian unity of three in one.

With reference to the link with polyphony, of the names of different parts used in the musical parallel of the epilogue, the most noteworthy is the name of the third part – "bam" (base) related to "Dabamva", "ertbam". The terms often occur in the vocabulary of "The Commentaries". They mean simultaneousness in all instances. A proof of this outlook is a unity of three in one given in one of Petritsi's works.

We invite you to imagine the universe spread in hierarchical steps and the interrelation of these steps: Petritsi's universe is "Sira" – an upward-moving hierarchical staircase on which are located: the body (the physical form), the unities of four; the heaven, the soul, the reason, the actual existing material, the ones and the One. The last is the creator of all, the self-ruling beginning, which possesses a special feature allowing it to dominate over the lower steps. In accordance with Petritsi's profound

belief the feature exposing the domination of “the One” is the ability of “Ertbamoba”. “The supreme one” excludes the principle of first and then, of cause and result. He introduces “the whole” without implying time or “Ertbami” or at once, at a time. The existence and activity of Sirai’s other steps, among them human intelligence, are segmented and based on the principle first and then. (Gogiberidze, 1961:191)

The context that “Ertbamoba” possesses in the mentioned thesis explains the meaning of concepts of other words with the “bam” root that are characteristic of Petritsi’s vocabulary. Petritsi’s musical trio differs from the famous musical trios of antique aesthetics by the sign of **dabamva**. In the “dabamva”, or unity of “Mzakhr-zhir-bam”, the simultaneous sounding does not exist as a “first and then” principle. It is the mark which is used by Petritsi to demonstrate his Christian belief (Pirtskhalava, 2000:156-161). “Bam” in Petritsi’s three-part pattern has the function of tying in, uniting or making whole. No comments are necessary regarding the meaning of the remaining two parts “mzakhr” and “zhir”. The Georgian lexicographer of the 18th century Sul Khan Saba Orbeliani in his work “The Bunch of Words”³ gives a thorough answer about the remaining two parts where “Mzakhr” is the performer of a verbal part of a song (Orbeliani, 1991:277) and “Zhiri” is a concept descending from Megrelian⁴ language (part of “Kartvelian” (Georgian) family of languages).

As has already been mentioned, the chief characteristic of Petritsi’s philosophical thinking is “vision”. He paid great respect to logical thinking, called “the word”, but his mode of thinking was through “vision”. Visualized by Petritsi the Georgian three-part pattern or the trio of Mzakhr, zhiri and bami come closest to the “Mortuleba” or ornamentation reflecting the light and love of the superior entity that comes closest to the unity of Father, Son and Holy Ghost.

Conclusion

Ioane Petritsi’s work “The Commentaries” is considered to be a document of high value in researching the history of Georgian polyphony owing to the following arguments:

1. The musical information presented in “The Commentaries” is directly connected with the author’s philosophical beliefs. The philosophical and theological arguments contained in the work and the corresponding musical parallels are self-evident. The crux of the most significant Christian thesis – the unity of Father, Son and Holy Ghost – explains and makes obvious the essence of musical dialectics intended by the Georgian philosopher.

2. The musical concepts presented in the work are of national origin. Their practical and theoretical claims are substantiated by the practice of polyphonic singing.

3. Ioane Petritsi with his “Commentaries” not only confirms the existence of polyphony in Georgia in the 11th century, but also proves that Georgian music had a lengthy development up to the 11th century. If it had not been for a long process of development and perfection, Georgian polyphony would not have grown into the artistic phenomenon of a rank that would serve as a reliable argument for the thesis of the Christian belief.

Due to the recognition of “double wisdom”, neo-Platonism became the founda-

tion of the Renaissance. Ioane Petritsi with his original world perception is the first representative of the Georgian Renaissance. He chose to translate the Pagan Prokle due to recognition of the concept of "wisdom of two kinds". The analysis of "The Commentaries" from this point of view leads us to assume that neo-Platonist Petritsi attempted to reconcile "wisdoms of two kinds" – Christian and Pagan – in the sphere of music. **Petritsi illuminated the dialectics of national musical cognition and grasped the mystery and charm of polyphonic songs. This mystery was declared by him to be polyphonic thinking reflecting the Christian Trinity and proved the canonization of three-part chanting in the Christian liturgy.**

Ioane Petritsi created his work 10 centuries ago. The value of "The Commentaries" as an argument in studying the origin and age of Georgian polyphony is in agreement with and equal to the object of study – the high artistic value of Georgian polyphony.

The content and conclusions of the presented report result from the vocabulary of the 11th century Georgian. The chief arguments in the report are the old musical terms of local origin and the original thinking of the Georgian philosopher based on these terms. The terms of Georgian origin are impressive, expressive and entirely convincing as regards the meaning as well as its sound for a listener with a knowledge of the Georgian language. Once translated, these terms do not retain their value as arguments no matter how accurate the translation is. All that is preserved is the meaning of the concept. The strength of the effect fades. Our request is that the problem caused by translation be taken into account.

Notes

¹ The earliest surviving Georgian manuscript of this work is dated by 14th Century. It is preserved in the Museum of the Manuscripts In this article the work will be mentioned as «Commentaries» (or «commentaria»)

² The theory of the Oriental Renaissance belongs to Georgian Philosopher Shalva Nutsubidze (see Nutsubidze, 1947). This theory represents one of the most important culturological theories, and it was shared by contemporary Renaissance scholars (see Losev, 1978:24, 33). According to this theory Oriental Renaissance was tow centuries earlier of the western Renaissance.

³ Public and political figure of the 18th century, author of the first Georgian dictionary. His work "Bunch of words" represents the main source of the old Georgian terms.

⁴ One of the regions of western Georgia – Samegrelo.

Translated by MARINA KUBANEISHVILI

References

- Gertsman, Evgeny. (1986). *Ancient Musical Thinking*. Leningrad: Muzika. (In Russian)
- Gogiberidze, Mose. (1961). *Rustaveli, Petritsi, Preludes*. Tbilisi: Sabchota Mtserali. (In Georgian)
- Iashvili, Mzia. (1975). *Question of Georgian Polyphony*. Tbilisi: Ganatleba. (In Georgian)
- Kekelidze, Korneli. (1960). *The History of Old Georgian Literature*, Vol. 1. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian)
- Losev, Alexander. (1960). *Musical Aesthetics of the Antic Period*. Moscow: Muzgiz. (In Russian)
- Losev, Alexander. (1972). *Commentaries to the Treatise of Prokle*. Translation and commentaries by Losev. Tbilisi: Metsniereba. (In Russian)
- Losev, Alexander. (1978). *Aesthetics of the Renaissance*. Moscow: Misl'. (In Russian)
- Nutsubidze, Shalva. (1947). *Rustaveli and the Eastern Renaissance*. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian)
- Orbeliani, Sulkhan-Saba. (1991). *Georgian Dictionary*, vol 1. Edited by Abuladze, Ilia. Tbilisi: Merani. (In Georgian)
- Ovsiannikov, M.F. (Ed. in Chief). (1968). *Monuments of World Aesthetics*. Vol. 1. Moscow: Academy of Arts of USSR.
- Petrtsi, Ioane. (1914). *Nemesios Emeseli's "For the Human Nature"*. Edited by Gorgadze, Sergo. Tbilisi: Ecclesiastic Museum (In Georgian)
- Petrtsi, Ioane. (1937). *Works*, Vol. 2. Edited by Nutsubidze Shalva. Tbilisi: Tbilisi State University. (In Georgian)
- Petrtsi, Ioane. (1940). *Works*, Vol. 1. Edited by Kaukhchishvili Simon. Tbilisi: Tbilisi State University. (In Georgian)
- Pirtskhalava, Nino. (1986). Georgian three-Part Singing and Musical Aesthetic Thinking of Ioane Petritsi (XIth Century) (abstract). In: Jordania, Joseph (Ed.) *Problems of Traditional Polyphony* (pp. 18-20) Borjomi: Union of Georgian Composers & Tbilisi State Conservatoire. (In Russian)
- Pirtskhalava, Nino. (1990). Work of Ioane Petritsi («commentaries» from 11th Century) as Theoretical Document on Three-Part Singing in Georgian Music. In: Radjabov, A.R. and Geizer, E.R. (Eds.) *Abstracts of the International Symposium "Borbad and Artistic Traditions of the Peoples of Central and West Asia"* Dushanbe: Donish. (In Russian and English)
- Pirtskhalava, Nino. (1989). On Musical Analogies in Ioane Petritsi's «Interpretations». *Sabchota Khelovneba* (Soviet Art) 5:110-115. (In Georgian)
- Pirtskhalava, Nino. (1994). On «Narti» in the Work of Ioane Petritsi («Interpretations» from the 11th Century). In: Rusudan Tsurtsunia (Ed. in Chief) *Problems of Musicology. Collection of Research Works*. (pp. 82-102) Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (In Georgian)
- Pirtskhalava, Nino. (2000). On the Term «Bam» in the «Interpretations» of Ioane Petritsi. In: Rusudan Tsurtsunia (Ed. in Chief) *Problems of Traditional Polyphony*. Materials of the Scientific Conference dedicated to the 80th Anniversary of Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (pp. 156-160). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (In Georgian. Summary in English)
- Siradze, Rezo. (1987). *Literature-Aesthetical Essays*. Tbilisi: Ganatleba. (In Georgian)

კომალექსური პოლიფონიური მუსიკის ნაწარმოების ჩანერა RE-RECORDING-ის ტექნიკის გამოყენებით

1. პრობლემატიკა

ზეპირი ტრადიციის მიერ შემონახული პოლიფონიური და პოლირიტმული მუსიკის ჩანერა უამრავ სირთულეს უქმნის ეთნომუსიკის მკვლევარებს, რაც განსაკუთრებით თავს იჩენს ჩანერილი მასალის ხმოვან მრავალგვაროვნებაში სხვადასხვა ვოკალური თუ ინსტრუმენტული პარტიების გამორჩევისა და გამოცალკევებისას. ამ სიძნელის უფრო ადვილად წარმოსადგენად საკმარისია მოვუსმინოთ, თუნდაც, სამი დოლით შესრულებული ტრადიციული აფრიკული საცეკვაო მუსიკის ჩანანერს. რაც უფრო მეტად წაგავს ერთმანეთს საკრავების ტემბრი, – და ეს ერთობ ხშირი მოვლენაა, – მით უფრო ძნელდება, ერთი მოსმენით, გამოარჩიო რომელი რომელ პარტიას ასრულებს. გარდა ამისა, იმის გაგებაც ჭირს, თუ როგორ უკავშირდება და ერწყმის ურთიერთს ეს განსხვავებული მუსიკალური პარტიები. ისიც საკითხავია, შევძლებთ თუ არა ზუსტად განვსაზღვროთ პოლიფონიურ ნაწარმოებში თითოეული ხმის მელოდიური მდინარება.

ამ სირთულეებმა მაიძულა, 1970-იან წლებში დამემუშავებინა და სისრულეში მომეყვანა ჩანერის ახალი მეთოდი, რომელიც ითვალისწინებს, თვით ადგილზე, re-recording-ის მეთოდის პრაქტიკულ განხორციელებას, რაც გულისხმობს ორი შეწყვილებული პორტატიული მაგნიტოფონის გამოყენებას. მეთოდი საშუალებას გვაძლევს გამოვაცალკევოთ პოლიფონიური ან პოლირიტმული ნაწარმოების თითოეული შემადგენელი პარტია, ისე, რომ არ მოხდეს მისი სხვებისგან დესინქრონიზაცია. ამრიგად, შესაძლებელი ხდება ჩანერა და ჩანანერის შესწავლა-დამუშავება.

2. თეორიული განსაზღვრებანი

ამ თვალსაზრისით, აუცილებლად გვეჩვენება, წარმოვაჩინოთ მეთოდის თეორიული საფუძვლები.

ამისთვის, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა იმთავითვე დავეთანხმოთ ერთ ნაწამდღვარს: ყოველი პოლიფონიური კონსტრუქცია შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ხმოვანი „მექანიკა“, რაც შედეგია იმისა, რომ ერთმანეთს ერწყმის შინაგანად დაკავშირებული რამდენიმე მელოდიური ან რიტმული ხაზი. აქედან გამომდინარეობს შემდეგი მოსაზრება: თუ კი ვაღიარებთ, რომ პოლიფონიური ნაწარმოები ურთიერთდაკავშირებული პარტიების ერთობლიობაა, მაშინ იმასაც უნდა დავეთანხმოთ, რომ თითოეულ პარტიას საკუთარი შინაგანი კავშირები გააჩნია და რომ ის ერთი ლოგიკურად შეკრული მთელია.

თუ კი ასეა, პოლიფონიური ნაწარმოების თითოეული პარტია შეიძლება ცალკე შესრულდეს, ე. ი. მას დამოუკიდებელი არსებობა ძალუძს, მსგავსად იმისა, როგორც არსებობს შემსრულებლის ცნობიერებაში. ამ ჰიპოთეზის თანახმად, თუ კი მოვახერხებთ ნაწარმოების თითოეული პარტიის გამოყოფას

და თუნდაც ერთ რომელიმე სხვა პარტიასთან მისი შერწყმის წერტილების განსაზღვრას, შეგვიძლია *ipso facto* დავადასტუროთ, რომ ხელთ გვაქვს ყველა შემადგენელი ნაწილი, რაც, საბოლოო ჯამში, შესაძლებელს გახდის პოლიფონიური სისტემის აღდგენას. მართლაც, რამდენადაც ლოგიკურად უკავშირდება ერთმანეთს ნაწარმოების პარტიები, მით უფრო იზღუდება მხები წერტილების რიცხვი.

გარდა ამისა, ეს ურთიერთკავშირები ემყარება პრინციპს, რომლის თანახმად, ნაწარმოების შესრულებისას, ხშირ შემთხვევაში, მუსიკოსები არ იწყებენ თავიანთი პარტიების დაკვრას ან სიმღერას ერთდროულად, არამედ, ერთი მეორის **მიყოლებით**. თითოეული შემსრულებელი, გარკვეული აზრით, ითვალისწინებს წინამორბედი მუსიკოსის პარტიას, სხვა სიტყვებით, „მასზე ახდენს რეფერირებას“. შემსრულებელთა თანამიმდევრობა რეპერტუარიდან რეპერტუარამდე იცვლება; ის შეიძლება განპირობებული იყოს ტრადიციით, ან არც იყოს მკაცრად განსაზღვრული. ამის დადგენას წინასწარი გამოკვლევა სჭირდება. პირველ შემთხვევაში, შეიძლება ჩავინეროთ ცალკეული პარტიები, რომელთა რიგობითობას განაპირობებს შემსრულებელთა მონაცვლეობა: მეორე მუსიკოსი მიყვება პირველს და აუცილებლად, პირველის პარტია განაპირობებს მეორისას. მესამე შემსრულებელი, რომელიც პირველი ორის შემდეგ ერთვება, მეორის პარტიას იღებს სათვალავში, ან ორთავე წინმსწრებისა და ასე შემდეგ...

შეუძლებელია უგულვებელყოთ ის უხერხულობანი, რაც თან ახლავს განსაკუთრებულ პირობებს, რომელშიც ეს ოპერაცია მიმდინარეობს. უპირველეს ყოვლისა, ის ფაქტი, რომ ტრადიციული მუსიკოსები, რომელნიც დაშორებული არიან ჩვეული მუსიკალური პრაქტიკის ბუნებრივ გარემოს, თვით უდებენ ზღვარს თვითშემოქმედებას და ამრიგად ამცირებენ იმპროვიზაციის არეს, რომელიც, – ეს საყოველთაოდ ცნობილია, – წარმოადგენს ზეპირი მუსიკალური ნაწარმოებების უმრავლესობისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებას.

სამაგიეროდ, რაც არ უნდა უცნაურად გვეჩვენოს, ექსპერიმენტული პირობები, სწორედ ზემოთ ნახსენებ გარემოებათა გამო, გარკვეულ უპირატესობასაც გვთავაზობს: მსგავს პირობებში, მუსიკოსებს ნაკლები სტიმული გააჩნიათ, ვიდრე ტრადიციული შესრულებისას; ისინი იშვიათად მიმართავენ იმპროვიზაციას და ამრიგად, ინარჩუნებენ მდგრად, უცვლელ „მუხტს“ (*pattern*). ამიტომაც, სტრუქტურული მოდელები, რომელსაც ემყარებიან შემსრულებლები, უფრო აშკარად წარმოჩნდება.

ეს ასპექტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იმ ვითარების გამო, რომ საქმე გვაქვს არა-თეორიზირებულ მუსიკასთან, რომლის შესახებ თვით მუსიკოსებიც ერიდებიან სიტყვაუხვობას, ამიტომ, სწორედ მკვლევარს ევალება წარმოაჩინოს ფუძემდებლური სტრუქტურები. სხვადასხვაგვარი შესრულება ამ სტრუქტურების მხოლოდ ვარიანტებია.

ასე და ამრიგად, მეტნაკლებად შემაკავებელი და შემზღუდველი ხასიათის გამო, ექსპერიმენტული პირობები შეიძლება მივიჩნიოთ ერთობ ხელშემწყობ ფაქტორად, რათა კიდევ უფრო ნათლად გამოიკვეთოს ის უცვლელი და მყარი საფუძველი, რომელიც მუდამ ქვე-დინებად მიყვება მუსიკოსების სპონ-

ტანურ მცდელობას. ის გზას გვიხსნის „მუხტისკენ“, ანუ ნაწარმოების პირველსახისკენ.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ განსაკუთრებულ კონტექსტში, მუსიკოსებსა და მკვლევარს შორის მყარდება სრულიად ახალი ურთიერთობა: ეს უკანასკნელი აღარ არის მოვლენათა მხოლოდ მხილველი, ხოლო მუსიკოსი – კვლევის საზღვრებს გარეთ მდგომი ინფორმაციათა პასიური მატარებელი. იმის გამო, რომ ექსპერიმენტი მიზნად ისახავს სინქრონული ბუნების მქონე ხმოვანი მოვლენის დიაქრონულ რეკონსტრუქციას და კიდევ იმიტომ, რომ ყოველი ნაწარმოების შესრულებისას, მუსიკოსების ჩართვა მათთვის ცნობილი რიგობითობის დაცვით ხდება, შემსრულებელნი მკვლევარის (მისთვის შემსრულებელთა თანამიმდევრობა უცნობია) აქტიურ თანაშემწეებად გვევლინებიან.

მეორე მხრივ, აშკარაა, რომ ზეპირმეტყველების ტრადიციის მქონე ცივილიზაციის კუთვნილი მუსიკალური მემკვიდრეობის შესწავლის მიზნით ექსპერიმენტული მეთოდის გამოყენება აუცილებლად ითხოვს უკიდურეს სიფაქიზეს და პატივისცემას ტრადიციის მიმართ.

იმისთვის, რომ ექსპერიმენტის პირობები სათანადო სიზუსტით განხორციელდეს, მკვლევარმა ყოველივე უნდა იღონოს, რათა მეთოდის პრაქტიკული გამოყენება წყვეტილობის გარეშე მიმდინარეობდეს, რადგან მხოლოდ ამრიგად გახდება შესაძლებელი დასახული მიზნის მიღწევა.

3. მეთოდის გამოყენების პირობები

re-recording-ის მეთოდით ჩაწერისთვის, გვერდი-გვერდ განვალაგებთ ორ სტერეოფონურ მაგნიტოფონს, A-სა და B-ს. გამოსაკვლევი მუსიკალური ნაწარმოები ადრევეა ჩაწერილი. ფირი იკითხება ამისთვის განკუთვნილ A მაგნიტოფონზე და ყურსასმენის საშუალებით გადაეცემა მუსიკოსს, რომელიც, ტრადიციის მიხედვით, რიგით პირველი შემსრულებელია. მას სთხოვენ შეასრულოს თავისი პარტია და თან უსმინოს ანსამბლს, ანუ ადრეულ ჩანაწერს. მისი **გამოცალკევებული** შესრულება მიკროფონით იწერება B მაგნიტოფონის ზედა ბილიკზე. ამავედროულად, მავთულის ზონარი, რომელიც აკავშირებს A მაგნიტოფონის „გამოსასვლელს“ B მაგნიტოფონის „შესასვლელთან“, საშუალებას იძლევა ჩავინეროთ A მაგნიტოფონის 1 და 2 ბილიკები B-ს ქვედა ბილიკზე. ჩანაწერი ერთდროულად გადაეცემა **mono**-თი მუსიკოსის სასმენ ჩაფხუტში. ამ ოპერაციის დროს ჩაწერილი ფირი გვთავაზობს, ერთი მხრივ, მარჯვენა არხზე, მუსიკალური ნაწარმოების სრულ ჩანაწერს, ხოლო მარცხენაზე, სრულყოფილი სინქრონიზაციის დაცვით, პირველი მუსიკოსის ინდივიდუალურ პარტიას, რომელიც განმხოლოებულია დანარჩენისგან.

ამრიგად, მთელი ნაწარმოები, შეიძლება, ხელმეორედ აიგოს სინთეზურად, თუ კი განვაახლებთ ოპერაციას თითოეული მუსიკოსისთვის, გავიმეორებთ რა იმავე პროცესს, რომელიც შეიძლება შემდეგნაირად წარმოვსახოთ: B მაგნიტოფონის ეს-ეს არის ჩაწერილ ფირს გადავახვევთ საწყისი წერტილისკენ, შემდეგ მას ჩავდებთ A მაგნიტოფონში, B-ზე კი სუფთა ფირს დავახვევთ. A-ს მეშვეობით, პირველი მუსიკოსის პარტიას, რომელიც ცოტა ხნის წინ ჩაწერეთ ზედა ბილიკზე, ვასმენინებთ, ისევ ყურსასმენის საშუალებით, მეორე მუსიკოსს, რომელიც პარტიის შესასრულებლად ემზადება

და თან გადავწეროთ B მაგნიტოფონის ქვედა ბილიკზე. B-ს ზედა ბილიკზე ვინეროთ მეორე მუსიკოსის პარტიას, რომელიც, ერთდროულად, უსმენს წინამავალს და მას შეუწყობს საკუთარ შესრულებას. ახალი ჩანაწერი საშუალებას გვაძლევს ერთდროულად მოვისმინოთ, თანაც სურვილისამებრ, ერთმანეთისგან გამოვყოთ პირველი და მეორე მუსიკოსის ცალკეული, სინქრონულად ჩანერილი პარტიები და აღმოვაჩინოთ მათი გადაკვეთის წერტილები, ე. ი. ორი განსხვავებული პარტიის ურთიერთკავშირები.

საკმარისია გავიმეოროთ ოპერაცია თითოეული ნაწარმოებისთვის, რათა ყოველი პარტიის მთლიანი თუ გამოცალკევებული ჩანაწერების სასურველი რაოდენობის ნაწილებად დაყოფა შევძლოთ.

ასეთი გზით მოპოვებული ჩანაწერების სანდოობაში დასარწმუნებლად, სასმენ ჩაფხუტებს ვურიგებთ სხვა მუსიკოსებს, კერძოდ, ადგილობრივ დღეგრძელებს, რომლებიც საფუძვლიანად იცნობენ საკუთარ მუსიკას. ჩანერის მსვლელობაში, მათ შეუძლიათ, ხელის მოძრაობით მიანიშნონ შეცდომა ან სათანადო შესწორების აუცილებლობა. ჩვენ კი ისლა გვრჩება, კიდეც ერთხელ ჩავწეროთ დაწუნებული მონაკვეთი ისე, რომ არ დაგვჭირდეს ნაწარმოების მთლიანი გადანერა.

მიღებული მასალა საშუალებას გვაძლევს ყველა პარტია ცალკე მოვისმინოთ, ერთი მეორეზე „დადებული“, ან თუ საჭირო გახდა, მთლიანობაშიც. მაგრამ ეს კიდეც არ კმარა ჩანერისთვის. პარტიტურის დამუშავება მართლაც ითხოვს ბაზისური პულსაციის /beat/ წინასწარ წარმოჩენას, რომელზეც აენიჭება უკლებლივ ყველა მუსიკოსი. ეს არის საერთო ეტალონი, საერთო მეტრი /ამ ცნების მეტრონომიული გაგებით/.

მაგრამ ხდება, რომ ეს ეტალონი, თუმცა კი იმანენტური, ნაწარმოების შესრულებისას, მხოლოდ მინიშნებულია და ფარული. საჭიროა მისი ხაზგასმა და დღის სინათლეზე გამოტანა, ანუ „ხორცშესხმა“. გარდა იმისა, რომ ის მკვლევარს სთავაზობს იზოქრონულ საყრდენ წერტილებს, რომელიც აუცილებელია ტრანსკრიფციისთვის, ეტალონი საშუალებას იძლევა განისაზღვროს ნაწარმოების ტემპი.

ყველაზე მარტივ და ეფექტურ საშუალებად გვესახება ვთხოვოთ ერთ-ერთ შემსრულებელს მოუსმინოს, ერთი მეორის მიყოლებით, გამოცალკევებული პარტიების ჩანაწერებს და რიტმს ტაშის ცემა ააყოლოს. ტაშს B მაგნიტოფონის ზედა ბილიკზე ვინეროთ, იმ დროს, როდესაც ქვედა ბილიკზე მეორდება ნამღერი ან დაკრული პარტია, რომელსაც თან ახლავს ტაში. ასეთი ხერხით მიიღწევა სასურველი სინქრონიზმი.

ოპერაცია მეორდება ყველა პარტიისთვის. შედეგად ჩვენს განკარგულებაში გვექნება ჩანაწერების ახალი სერია, რომელიც წარმოადგენს ცალკეულ პარტიას, შეთანხმებულს ტაშის ცემასთან, რომელიც **საერთოა ყველა პარტიისთვის**.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ იზოქრონული ორიენტირების მოსაპოვებლად იმ სახით, როგორც მათ აღიქვამენ თვით შემსრულებლები, უნდა მოხდეს მათი აშკარა წარმოჩენა, ანუ მატერიალიზება მუსიკოსების მიერ. ეს ნიშნავს, რომ მკვლევარი არ ერევა ოპერაციის მსვლელობაში. მისი თხოვ-

ნა თუ შენიშვნა უნდა იყოს გასაგები და განსახორციელებელი, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში დირექტიული.

პროცესს თვალყურს ადევნებენ სხვა მუსიკოსები, მათ შორის შემსრულებლებიც იმ მუსიკალური ნაწარმოებისა, რომელიც თვით არის კვლევის საგანი. მუსიკოსებს ახურავთ სასმენი ჩაფხუტები და შეუძლიათ შეაფასონ, ემთხვევა თუ არა ტაშის შემოკვრა მუსიკას.

ჩამოთვლილი ოპერაციების დასრულებისას, მოვიპოვებთ პოლიფონიური ნაწარმოების ანალიზისა და ტრანსკრიფციისთვის აუცილებელ ელემენტებს, კერძოდ:

- მთლიან ჩანაწერს
- ცალკეული პარტიების ჩანაწერს, პულსაციითურთ
- თითოეული პარტიის მეორესთან კომბინაციას, ანუ შეთანხმებას.

დაბოლოს, უნდა აღინიშნოს, რომ:

– მიუხედავად ექსპერიმენტული ხასიათისა, ეს მეთოდი იოტისოდენადაც არ ამახინჯებს საკვლევი მუსიკალური ნაწარმოების სულისკვეთებას. ამისთვის საკმარისია წავიკითხოთ მისი საშუალებით შექმნილი პარტიტურები და მოვისმინოთ ნაწარმოებთა შესაბამისი ჩანაწერები.

– ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით, ეს მცდელობა კანონიერია, რადგან მუსიკის „მატარებელი“ და შემსრულებელი ნებაყოფლობით, ყოყმანის გარეშე და სიამოვნებითაც კი მონაწილეობენ ჩანერაში და, ამასთანავე, თვითვე ხდებიან ხმოვანი სინთეზის ავკარგიანობის შემფასებლები.

– მეთოდი საშუალებას იძლევა, ერთი და იგივე ნაწარმოების განსხვავებული ვარიანტების შესწავლის საფუძველზე, ჩავწვდეთ მოდელებს, რომლებისკენაც მუდმივად მიემართება მუსიკოსის ცნობიერება ნაწარმოების შესრულებისას.

– მეთოდის ერთი უპირატესობა ისიცაა, რომ ის ამსხვრევს ანალიზსა და სინთეზს შორის არსებულ ანტინომიას, რამეთუ გამუდმებით მოძრაობს ამ ორ ცნებას შორის.

თარგმნა გიორგი ჯიჯიაშვილმა

RECORDING OF COMPLEX POLYPHONIC MUSIC BY RE-RECORDING TECHNIQUE

1. Issue

Transcription of polyphonies and polyrhythms of oral tradition creates numerous problems to an ethnomusician particularly due to the difficulty of sorting out various vocal or instrumental parts in the mixture of sounds that constitute a recorded document. One can understand this difficulty listening to the recording of traditional African dance music performed with three drums; if the tone of the three instruments is similar, which happens often, how to determine at first hearing which part each drum performs, and moreover, in which way these different parts are interlinked; how to note precisely in the interpreted polyphonic piece the melodic succession of each voice.

This problem led me in 1970 to work out a method of recording based on putting into practice the technique of *re-recording*, utilizing a pair of portable stereophonic tape recorders. This method allows isolating each part of a polyphonic or a polyrhythmic piece, without desynchronizing them from all the others. Since then, the transcription and analyses became possible.

2. Theoretic considerations

It seems necessary to expose the theoretic bases of this method, and in order to do this, we need to accept a postulate.

We could consider any polyphonic construction as a sound "mechanism", the result of the superimposing of a certain number of tightly interrelated melodious or rhythmic lines. This allows a following supposition: as far as a polyphonic piece is based on the coherent union of its parts, we should admit that each of its parts is also coherent in itself.

If it is so, each part of a polyphonic piece could be performed separately, that's to say, to exist individually, as it exists in the conscious of the interpreter. If it becomes possible to isolate each part of polyphonic music and define at what points they intermingle with at least one other part, we could affirm *ipso facto* to have all the elements that allow to reconstruct a polyphonic structure. Indeed, if the relations of different parts are coherent, the number of points of interrelation are relatively limited. These interrelations are based on the principle: while performing a piece, the musicians don't start to play or to sing their respective parts simultaneously but *successively*. Each musician can only refer to a part of a musician performing before him.

This order of beginning varies from repertoire to repertoire; it can be fixed by tradition, or be undetermined. In the first case we can proceed to recording of isolated parts in determined order of beginning; the second musician starts after the first one and the part of the first musician constitutes his reference; the third one, who starts after the first two, has the part of the second one as a reference or eventually the combination of first two and so on.

When the order of entrances is not determined by tradition, it is enough to ask

the musicians which of them would start and in which order the others would follow. In practice, however, the application of this theoretic information varies if it concerns vocal polyphony, percussion instruments, wind instruments, or polyphonic instruments.

We can't ignore the inconveniences that can arise from particular conditions in which this operation takes place. In the first place the fact that traditional musicians find themselves outside of the normal conditions of performance, they tend to be less creative and to improvise less, which as we know is one of the characteristics of most traditional music. On the other hand, and even if it seems paradoxical, the experimental conditions give as much advantage as inconvenience. The musicians less stimulated than in the conditions of traditional performance of their music, improvise less and therefore, keep closer to a "pattern", less variable and therefore more essential. So, the structural models to which each of the musicians refers appear more clearly.

This aspect has a particular importance due to the fact that we refer not to theorized music about which the musicians speak very little, but it is the researcher who shows the fundamental variants of structures.

So by their inhibitive character experimental conditions help to reveal permanent basis of spontaneous expression of musicians; they open an access to "patterns" of the music.

Also, in this particular context, a new dialectic is created between the musicians and the researcher: the latter is no more an exterior observer of the facts he studies and the musicians are not simply informers, dissociated from the research.

Because the testing aims at diachronic re-creation of a sound event, synchronic by nature and also because the musicians, while performing each piece, play in the order only known to them, these musicians become real scientific collaborators.

On the other hand it is evident that the application of an experimental method in order to study musical patrimony in the civilization with oral tradition demands from the investigator the greatest caution and in the first place a deep respect for all that belongs to the tradition. If the experimental conditions are properly realized it is up to the investigator to have guarantees: he has to take all the precautions so that the method can proceed perfectly.

3. Modality of application

In order to carry out the *re-recording*, two stereophonic tape-recorders A and B are put side by side. The polyphonic piece to be studied was recorded beforehand. Tape-recorder A reads the recorded magnetic tape and it is broadcast through headphones to a musician who starts the interpretation according to the traditional order. He is asked to re-sing or re-play his part listening to the ensemble as he has already done during the global recording. His performance is captured by the microphone and recorded *separately* on the superior track of the tape recorder B.

At the same time a cable that connects the outgoing line of tape recorder A to the incoming line of tape recorder B, allows the duplication of tracks 1 and 2 of tape recorder A that carries the broadcast in mono to the headphones of the musician on the interior tracks of the tape-recorder B.

The recorded magnetic tape allows one to listen on the right channel to the piece in its entirety and on the left channel, in perfect synchronism, the individual part of the first musician completely isolated from the rest.

Using the device, the whole piece can be reconstructed synthetically, repeating the operation, for each musician, always following the same process that can be summed up in the following way.

The tape that has been recorded on tape-recorder B is rewound to its starting position and is loaded on tape-recorder A and a clean tape is loaded on tape recorder B. With the help of the tape recorder A the part of the first musician that has just been recorded(on the superior track) is carried to the earphone of the second musician, duplicating it on the inferior track of tape recorder B; on the superior track of the tape recorder B the part of the second musician who listens to his predecessor is recorded always in strict synchronization.

The new recording obtained in this way allows listening simultaneously but also makes it possible to isolate the separated parts of the first two musicians, synchronized, with all the points interlinked.

The operation can be renewed in order to obtain many successive sequences the separated and synchronized recording of each part.

To ensure good recording earphones are given to other musicians especially to those who are familiar with their traditional music. During the recording they can interfere by gestures in order to show an incident or a mistake.

If needed it is enough to record once again the incorrect part without re-recording the whole piece performed by all the musicians.

The material obtained in this way allows isolated hearing of all the parts, each of them superimposed on another and in certain case the whole ensemble, but it is not enough to carry out a transcription. Working out of a score requires first exposing the beat to which all the musicians refer: this is a standard common to all of them.

However that this standard should be related to the performance. It not only gives the investigator isochronal reference points, necessary to the transcription, but a temporal standard also allows to determine the tempo of the piece.

It seems to me that the simplest and the most efficient solution is to ask the musicians to listen again to the recording of the isolated parts and to superimpose clapping of hands. It is recorded on the superior track of tape recorder B, while on the lower track singing or playing part accompanied by clapping of hands is duplicated. So the synchronization between the two is obtained.

This operation is repeated for each of the parts: so we have a new series of recordings, that show each part isolated, correlated with clapping that is *common to all of them*.

It is important to emphasize that in order to have the isochronal reference point, as the musicians understand it, they should interpret it. It means that the investigator should not interfere. His request should be as explicit as possible and not directive.

As for the implementation of this technique other musicians always supervise it. These musicians also wear the earphones and can evaluate if the beat complies with the norm.

At the end of all these operations, we have all the necessary elements with a view to the transcription and analyses of a polyphonic piece, that is

- conventional recording
- recording of each isolated part- with the beating and
- the combination of each part with at least one other.

At last, we note down that

- in spite of its experimental character, this method doesn't betray at all the spirit of studied music; to be sure of it is enough to read the score and at the same time to listen to conventional recording of the music.

- from the anthropological point of view, this approach is legitimate, because the musicians not only take part in it willingly and even with pleasure, but they also validate the sound synthesis;

- the models that are a mental reference point for musician for the execution of each piece are reached more easily thanks to the method precisely because of its experimental character.

- it has a particular nature and the privilege to abolish usual autonomy between analyses and syntheses, creating a permanent movement between these two terms.

Translated from France by LIA LORIA

References

Arom, Simha. (1976). The Use of Play-Back Techniques in the Study of Oral Polyphonies. *Ethnomusicology* XX/3, p. 483-519.

Arom, Simha. (1991). *African Polyphony and Polyrhythmic. Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, XXVIII-668p.

ფსიქოაქუსტიკა და ფიზიკური პოლიფონია

დაახლოებით 140 წლის წინ ჰერმან ფონ ჰელმჰოლცი ნათქვამია, რომ „ფიზიკის, ფილოსოფიისა და ხელოვნების ჰორიზონტები ძალიანაა ურთიერთ-გამიჯნული“ და თავის ნიგნში (*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*) ცდილობდა ორი მეცნიერების საზღვრების შეერთებას – ერთი მხრივ, ფიზიკისა და ფსიქოაქუსტიკისა და, მეორე მხრივ, მუსიკალური მეცნიერებისა და ესთეტიკის (v. Helmholtz, 1863:1).

ჰელმჰოლცი არასწორად იქნა გაგებული. მისი კრიტიკის მიზეზი ნაწილობრივ იმაშიც უნდა ვეძიოთ, რომ მეცნიერმა საკმაოდ ღრმად არ განავრცო თავისი გამოკვლევები ფიზიკაში, გარდა ამისა, მის „მეტაფიზიკოს-ესთეტიკოს ოპონენტებს“ გაუმართლებლად მიაჩნდათ მუსიკის მიახლოება ბუნებრივი მეცნიერების საზღვრებთან.

ეს ტენდენცია ნაწილობრივ დღესაც გრძელდება. მიუკერძოებელი განხილვისას, ზოგიერთებს დასაშვებად მიაჩნიათ ამგვარი დაახლოება საკვლევი ფენომენიდან გამომდინარე: მუსიკა უნივერსალური საკაცობრიო ფენომენია, ადამიანი კი წარმოადგენს ბიოლოგიურ არსებას, რომლის შეგრძნებები ეფექტურად მოქმედებს მუსიკის შექმნასა თუ მოსმენისას. ამგვარად, მეცნიერული გამოკვლევა უპირისპირდება მუსიკის ფენომენის, როგორც ორმაგი პრობლემის აღქმას: ორივე ჰორიზონტის – როგორც ჰუმანიტარულ-სოციოლოგიური მეცნიერებებისა, ისევე ბუნებრივი მეცნიერების თვალსაზრისით (v. Helmholtz, 1877:X).

ეს გარემოება გვეკარნახობს მუსიკის გამოკვლევის გარკვეულ მეთოდს, რომელიც სათავეს იღებს მუსიკის, როგორც მჟღერი ხელოვნების ჭეშმარიტი თვისებიდან. დღესდღეობით, ვილაც მიმართავს მუსიკის ბგერის აქუსტიკური ციფრული დამუშავების ტექნიკებს და მუსიკალურ ბგერას გარდაქმნის ფიზიკური სანოტო დამწერლობის სახით (მაგალითად, სპექტოგრამები). მაგრამ ძირითადად მიღებულია, რომ არ არის პირდაპირი კავშირი ფიზიკის სამყაროსა და პერცეპტუალურ ჩარჩოებს შორის, მაშინაც კი, თუ განიხილება მუსიკალური ბგერის მხოლოდ სენსორული მხარე და ყურადღება არ ექცევა მისი კულტურული და ინდივიდუალური დამკვიდრების ფაქტებს. ამიტომ, ფსიქოაქუსტიკა, და ფიზიკური პოლიფონიის შემთხვევაში – ფონეტიკაც, გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს და უნდა განიხილებოდეს კულტურულ ანთროპოლოგიასა და სხვა მეცნიერებებთან ერთად. მე მსურს ურთიერთდაახლოების პროცესის ხსენებული ფენომენი განვიხილო სამი მუსიკალური ფრაგმენტის მაგალითზე.

პირველი ორი გაანალიზებულია კონსონანსი/დისონანსის კონტექსტში. კარლ დალჰაუზის მიხედვით, კონსონანსი არის განსხვავებული ბუნებისა და

ტრადიციის მქონე ინტერვალი. კავშირი ბუნებასთან მაშინ ვლინდება, როდესაც ინტერვალები ქმნიან ჟღერადობის დონეებს. ჟღერადობის დონეები შესაძლებელია განისაზღვროს სამი გზით: 1) მათემატიკური მეთოდით – მარტივიდან უფრო კომპლექსური სიხშირის პროპორციების განვითარების მხრივ, 2) ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით – როგორც აკორდის შეერთების, შერწყმის განსხვავებული ხარისხები, 3) ფიზიკისა და ფიზიოლოგიის თვალსაზრისით – აკორდის ობერტონების რაოდენობისა და შესაბამისი პარციალური ტონების მანძილის განსაზღვრის მეშვეობით (Dahlhaus, 1996:566).

მესამე განსაზღვრება მიმართულია ფსიქოაკუსტიკისკენ, თუმცა მას არ ეწოდება *express verbis*. ჩვენ გვაქვს ჟღერადობის ხარისხის რამდენიმე საფეხურის კონტინუუმი: ერთ ბოლოშია ინტერფერაციის მაქსიმუმი, მეორეში კი – ობერტონების შემთხვევითი დამთხვევის მაქსიმუმი. კულტურიდან, ისტორიიდან და ტრადიციიდან გამომდინარე, რა ხარისხით, რა დონემდე უნდა განვიხილოთ ჟღერადობა მუსიკალურ კონტექსტში, როგორც კონსონანსი ან დისონანსი?

1-ელ სურათზე (იხ. დანართი) მოცემულია საგალობელი, რომელიც აღებულია ონთოლოგიიდან „60 ქართული ხალხური სიმღერა“. მას ასრულებს ანსამბლი „რუსთავი“ ანზორ ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით (ჩანაწერი გაკეთდა 1987 წელს „მელოდიაში“ – Melodiya C30 15881 004 III A2). ამ სიმღერის ერთ-ერთ თავისებურებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ორი წმინდა კვინტის დაშრეებისგან წარმოქმნილი აკორდის ჭარბი გამოყენება. ეს აკორდი გვხვდება როგორც იზოლირებულად (როდესაც ვერტიკალში დომინირებს „აკორდის ფერი“ – Wright & Bregman, 1987:64), ასევე აკორდულ თანმიმდევრობაში. ეს სეგმენტები ნოტებში გამოყოფილია. ამ მაგალითში თოთხმეტი იზოლირებული p5p5 აკორდია. ტრადიციული დასავლეთევროპული ჰარმონიის მიხედვით ამ აკორდის ტემბრი დისონირებულია, რამეთუ შეიცავს დიდ ნონას $Es^3 - f^4$. ფსიქოაკუსტიკური გამოკვლევები კი აჩვენებს, რომ სპექტრალური კომპონენტები განლაგებულია ე.წ. „critical band“-ის („კრიტიკული წრე, ჯაჭვი“) მიხედვით, რომლებიც ქმნიან სიმკვრივეს.

„Critical band“-ის სიდიდე არის 100 Hz-დან 500 Hz-მდე და დაახლოებით 17% შუა-სიხშირის ზევით. სიმკვთრისა და პულსაციის სიძლიერე დაკავშირებულია ინტერფერული კომპონენტების თანაფარდობის, კოეფიციენტის ამპლიტუდასთან, ასევე ინტერფერული ობერტონების რაოდენობასთან, რომელიც განსაზღვრავს მუსიკალურ აკორდში დისონანსის ხარისხს. ამიტომ ერთი და იგივე ტონალურმა კონფიგურაციამ ურთიერთდაკავშირებული ბგერების სიმაღლიდან და ხარისხიდან გამომდინარე შეიძლება გვიჩვენოს დისონანსის ჟღერადობის განსხვავებული ხარისხი. ინდივიდუალური ობერტონების ამპლიტუდა შეიძლება მნიშვნელოვნად შეიცვალოს ხმოვნის არტიკულაციისას და ხმის გადმოცემის თავისებურებებიდან გამომდინარე. p5p5 აკორდების აღნიშნული სიხშირის თანაფარდობები, პროპორციები შეიძლება შეგვხვდეს იმგვარად, როგორც ეს ნაჩვენებია მე-2 სურათზე.

ეს ცხრილი გვიჩვენებს p5p5 აკორდის ყველა სპექტრულ კომპონენტს, რომელსაც შეუძლია შექმნას სიმკვთრე სიხშირეთა სხვაობისას დაახლოე-

ბით 39 Hz-ის ფარგლებში. ეს მომენტი უმნიშვნელოა და არაფერს გვეუბნება ინტერფერული სპექტრული კომპონენტების რეალური რაოდენობისა და მათი ამპლიტუდის შესახებ. გარდა ამისა, არ არის მოცემული ინფორმაცია **masking** ეფექტზე. **Masking** არის პროცესი, როდესაც ერთი ბგერის აღქმა, სმენადობა ძლიერდება სხვა ბგერების არსებობით. ბუნებრივი აკორდის პერცეპტუალური კომპონენტების შეფასებისას ტარდება შემდეგი დამუშავებითი ეტაპები: 1) სტანდარტული სპექტოგრამის გამოთვლა, 2) აკორდის წარმოდგენისათვის ტიპურ დროით მონაკვეთში სპექტრის ამპლიტუდის გამოყვანა, 3) **masking pattern**-ის გამოთვლა, რათა ამოღებულ იქნას ყველა ის კომპონენტი, რომელიც არ ისმის, 4) იმ სპექტრული კომპონენტების გამოყვანა და ციფრებით გამოსახვა, რომლებიც წარმოადგენენ სიმკვეთრეს – თავიანთი სიხშირისა და ამპლიტუდის მეშვეობით.

მთელი სიმღერის სპექტოგრამა (სურ. 3) შეიცავს სიხშირეთა ამპლიტუდას 0-დან 6000 Hz-მდე მიუხედავად იმისა, რომ სიგნალი ვრცელდება მხოლოდ დაახლოებით 4000 Hz-ის ზევით და მნიშვნელოვანი ბგერის სიძლიერე შეზღუდულია დაახლოებით 2000 Hz-ის დაბლა მყოფ არეალში. ამიტომ ჩვენი ანალიზი შეიძლება შეიზღუდოს 2000 Hz-ის დაბლა არსებული არეალით.

ოთხმეტეტი $p5p5$ აკორდიდან ორი აკორდი აიგება D^3 -დან, შვიდი – Es^3 -დან, ოთხი – F^4 -დან და ერთი კი – G^4 -დან (სურ. 4). როგორც ძლიერი სპექტრის ნიმუში, ხუთი $p5p5$ აკორდი აიგება Es -დან და იმღერება ხმოვნებზე.

ანალიზი გვიჩვენებს, რომ სპექტრული კომპონენტების სამი ინტერფერული წყვილიდან სიხშირეთა 300-დან 2000 Hz-მდე ამპლიტუდაზე მხოლოდ ორი წარმოქმნის სიმკვეთრეს. მე-5 სურათი გვიჩვენებს იმ ორი სიმკვეთრის სპექტრის ამპლიტუდას, რომელიც ქმნის სპექტრული კომპონენტების წყვილებს. დანარჩენ შემთხვევებში მხოლოდ ყველაზე დაბალი წყვილი ქმნის სიმკვეთრეს. აკორდის ტემბრისა და სიმკვეთრის გამოკვეთის მეშვეობით თქვენ ახლა გაიგონებთ 1 და 7 ობერტონებს დაბალ ხმაში, ასევე 1 და 3 ობერტონებს ზედა ხმაში იზოლირებულად და მთელ აკორდულ თანმიმდევრობაში (სურ. 6).

ბგერის ჩვენება მოწმობს, რომ სიმკვეთრის აღქმა მკაცრადაა დამოკიდებული სპექტრულ კონტექსტზე. როდესაც იზოლირებულად წარმოდგენილი კომპონენტები ქმნიან დიდი რაოდენობით სიმკვეთრეს, საკმაოდ მცირდება მათი ურთიერთკავშირი აკორდის ტემბრთან.

აკორდის ფერის თვალსაზრისით აღსანიშნავი არის შემდეგი მომენტები:

1) ყველა სხვა კომპონენტი მეტ-ნაკლებად ქმნის **masking** ეფექტს, დაბალი ხმის 1, 2 და 3 ობერტონებისა და შუა ხმის 1 და 2 ობერტონების, ასევე ზედა ხმის 1-დან 5 ობერტონების გამონაკლისის გარდა; 2) მყარი ობერტონების ამპლიტუდები ზედა ხმაში მცირდება ობერტონების თანმიმდევრობის პრინციპით. ეს ფაქტი ქვედა ობერტონებში ბგერის კონცენტრაციის შედეგია და გუნდის ხმოვანებას ანიჭებს რბილ და ჰარმონიულ ჟღერადობას.

მოხსენების შემდეგ ნაკვეთში ზემოთ აღწერილი ქართული სიმღერა შედარებულია მრავალხმიან ბულგარულ სიმღერასთან. ბულგარულ სიმღერაში სპეციფიკურ მუსიკალურ კონტექსტში გამოყენებულია დისონანსის ჟღერა-

დობის მსგავსი ფსიქოაკუსტიკური ფენომენი. ამ შემთხვევაში იქმნება ძლიერი სიმკვეთრე ხმათა განსხვავებული ხარისხისა და სპეციფიკური მუსიკალური ფაქტურის მეშვეობით. როგორც სპექტოგრამა გვიჩვენებს (სურ. 7), სიმღერაში სამჯერ მოცემულია ერთნაირი გრძლიობისა და სტრუქტურის სამი სექცია. უფრო დეტალური ანალიზისათვის ავიღეთ სეგმენტი A3 (სურ. 8).

ამ მრავალხმიან სიმღერას ასრულებს ორი მომღერალი ქალი – იგი შედგება ბურდონისა და სოლო პარტიისაგან, რომელშიც წარმოდგენილია ცოცხალი, მკვირცხლი, მოძრავი მელოდირი ხაზი. მელოდისა და ბურდონს შორის ურთიერთკავშირი ქმნის სიმკვეთრეს, რომელიც ამ მუსიკალური ფაქტურის ჩამოყალიბების პრინციპს წარმოადგენს. სიმკვეთრე ტიპური სახით იქმნება, როდესაც სოლო პარტია კადენციაში უახლოვდება ბურდონს და შედეგად ორივე პარტია არის მოთავსებული ერთი და იმავე „located band“-ში. ამასთან, ფლუქტუაციების ბგერითი შთაბეჭდილება იზრდება ე.წ. *tressene*-ფიგურაში – ტრემოლოს ნაირსახეობაში, რომელიც იმავე „critical band“-ს ეკუთვნის. ტრემოლოს კოეფიციენტი, რიგი დალაგებულია 4-დან 8 ფლუქტუაციით თითო წამში, რომელზედაც, ცნობილია, მთავრდება სიხშირეთა მოდულაციის მგრძნობელობა. და ბოლოს, შეძახილები იწყება ტიპური მკვეთრი, უხეში აკორდების ახლოს არსებულ გრძლიობებზე.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ მთელი სიმღერის სტრუქტურა ხელს უწყობს სიმკვეთრის მაქსიმალურად შექმნას. ეს იმას ნიშნავს, რომ ბულგარული დიაფონიის ესთეტიკურ იდეალში ფართოდ გამოიყენება ძლიერი დისონანსური მგრძნობელობა.

ქართული გუნდის შემთხვევაში დისონანსის მგრძნობელობა განსხვავებულია და გაგებული: 1) დისონანსი წარმოიქმნება წამყვანი ხმისა და ჰორიზონტალური სიჩქარის შემსუბუქებით, რაც ანელებს სიმკვეთრისადმი ყურადღებას, 2) აკორდები იმყოფებიან ისეთ პოზიციაში, როდესაც ვერტიკალური აკორდული ფერი ძირითადია და ამიტომ აქ აშკარად უფრო ნაკლები ხარისხის სიმკვეთრეა ბულგარულ მაგალითთან შედარებით. ორივე შემთხვევაში, სხვადასხვა მუსიკალურ-ესთეტიკური იდეების თანახმად განსხვავებულად არის გაგებული ერთი და იგივე ფსიქოაკუსტიკური ფენომენი.

რა შეიძლება ითქვას ჰუმანიტარული და სოციალური მეცნიერებების თვალსაზრისით?

ბულგარულ მკვეთრ დიაფონიას ბულგარელი მეცნიერები განსაზღვრავენ, როგორც წინასწავურს (s. Messner, 1980:29), იგი გვხვდებოდა საწესჩვეულებო და გასართობ სიმღერებში (იქვე: 54). დღესდღეობით სიმღერები სრულდება მხოლოდ ტრადიციის შენარჩუნების მიზნით. ამგვარად, სპეციფიკური ბგერა, რომელიც განსაკუთრებული, შესაძლოა მაგიური ფუნქციის იყო, გარდაიქმნა და სტილისტური თავისებურების მნიშვნელობა შეიძინა. ქართულ საეკლესიო და არასაეკლესიო სიმღერებს ჯერ კიდევ აქვთ შენარჩუნებული განსაკუთრებული ფუნქციები ქართულ მართლმადიდებლურ წირვაში, შესაბამისად, ქართველი ხალხის ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც, მაგრამ მათი ფესვები და ისტორია (რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი) ჯერ კიდევ განსჯის საგნად რჩება.

ბოლო ორი მუსიკალური მაგალითი გვიჩვენებს სიმკვეთრის როლს ორ განსხვავებულ კულტურათა კონტექსტში. მომდევნო მაგალითში კი გამოკვეთილია სპექტრული კომპონენტები, ვოკალური რეზონირების თვალსაზრისით, ობერტონული მელოდიების შექმნისას. ობერტონული მელოდიის შექმნის ისტორიულად არსებული ორი განსხვავებული მექანიზმი შეიძლება გამოიყოს: 1) ხმის ტემბრის ინდივიდუალური ობერტონების გაძლიერება, რაც გულისხმობს განსაკუთრებული ვოკალური ტრაქტის რეზონანსებს, 2) ბგერის პირველწყაროს წარმოქმნა ორი დამოუკიდებელი ხერხით – ხმის იოგებითა და სტვენით (Deutsch & Födmayer, 1992).

სურათზე 11 ნაჩვენებია სპექტოგრამა ნაწყვეტისა ე. წ. *Steppe Kargyraa*-დან, რომელიც ჩანერეს ედუარდ ალექსეევმა, ზოია კირგიზმა და ტედ ლევიმ ტუვაში, ცენტრალურ აზიაში (ასრულებს ფიოდორ ტაუ). ჩვენ გვესმის მკაცრი, მკვეთრი, უხეში ტონი ქვევით და რბილი მელოდია – ზევით. ბურღონული პოლიფონიის ამ მაგალითის ახსნისას ჩვენ დავყვდნობთ აკუსტიკური ფონეტიკის თეორიას, რომელსაც საფუძვლად უდევს გუნარ ფანტის ბგერის წარმოქმნის მნიშვნელოვანი თეორია (Fant, 1960).

პირველი ჰიპოთეზის თანახმად (სურ. 9), ეს ფენომენი შეიძლება აიხსნას ვოკალური ტრაქტის გადაცემითი ფუნქციის რეგულირების მაქსიმუმით, რითაც მიიღწევა ხმოვანების ფორმანტების პოზიციათა მოდიფიკაცია – ამგვარად ძლიერდება ერთი ყელისმიერი სპექტრის ობერტონი. შედეგად ეს ობერტონი არის მყარი და იზოლირებულად ისმის ძირითადი ბგერისგან. პერცეფციის შედეგი ახლო კავშირს ავლენს ფსიქოაკუსტიკის ფენომენსა და სპექტრულ სიმაღლეთა შორის, რაც გამოქვეყნებული აქვს თავის ნაშრომში ერნსტ ტერჰარდტს (Terhardt, 1974; 1998:308-368). ზოგიერთი ობერტონი ძლიერდება და ყელისმიერი სპექტრის ძირითად ბგერასთან დამატებით ისმის (v. Deutsch & Födmayer, 1992).

ობერტონულ მელოდიებში რეზონანსის წარმოქმნის ახსნასთან საპირისპიროდ, ალტერნატიულად შეგვიძლია ვივარაუდოთ ორი ხმის პირველწყაროს კომბინაცია (Dmitriev, L. B. et al., 1983). შესაბამისად, დაბალი ტონი უნდა წარმოიქმნას ვოკალური ნაკეცების მეშვეობით, მაღალი კი – ყელისმიერი სტვენით, როდესაც ჰაერის ნაკადი გადის ვიწროდ გახსნილ *plica ventricularis*-ში (სურ. 10. Ranke & Lullies, 1953:172). ამ დროს მაღალი ტონი ძლიერდება ვოკალური ტრაქტის რეზონანსში.

ობერტონული მელოდიის რეზონანსის თვალსაზრისით ახსნა, განმარტება ფართოდაა მიღებული და ვარირებულია მთელ რიგ ექსპერიმენტებში. ჩვენ არ გამოვრიცხავთ, რომ ობერტონული სიმღერის ზოგიერთი სტილი შეიძლება შესრულდეს განსხვავებული მექანიზმების გამოყენებით. მიუხედავად ამისა, ჩვენი მაგალითი (სურ. 11) საუკეთესოდ შეიძლება განმარტოს რეზონანსის ჰიპოთეზით. მომღერალი ქმნის რეალური სიდიდის მქონე (66 Hz) კომპლექსურ ტონს. როდესაც ის აწყობს ვოკალურ ტრაქტს ხმოვნებზე *a*, *e*, *o*, ის წარმატებით აძლიერებს 8, 9, 10 და 12 ობერტონებს – ამგვარად ისინი წარმოადგენენ ობერტონული მელოდიის ნაწილს; ორი პოზიციის გამოყენების შემთხვევაში, მომღერალი მოკლე დროის განმავლობაში ცვლის რეა-

ლური სიმალის სპექტრს დაახლოებით 57 Hz-ზე. ჟღერადობის ეს სპეციფიკური ხასიათი მოცემულია მაღალი ფორმანტების მოძრაობაში.

დაბოლოს: მუსიკალური მაგალითების ფსიქოაკუსტიკური ანალიზი ხაზს უსვამს იმ აზრს, რომ მუსიკალური ფენომენის კომპლექსური კვლევისას უნდა იქნას გათვალისწინებული ბგერის ფიზიკური, ფსიქოაკუსტიკური და ჰუმანიტარული ასპექტები. ყოველი ინდივიდუალური მეთოდი ხელს უწყობს სპეციფიკურ ასპექტებში წვდომას, რაც უნდა გაერთიანდეს მუსიკის თეორიის ყოვლისმომცველ ფარგლებში. როდესაც კვლევას ვინყებთ ბგერის აკუსტიკიდან, ფსიქოაკუსტიკა იძლევა საწყის ცოდნას იმის თაობაზე, თუ „რა“ შეიძლება გავიგოთ და „როგორ“. ჟღერადობის შესახებ ინფორმაციის შეყვანა და მისი შეჯამება მუსიკალური აღქმის კონტექსტში დაკვირვების ჩვეულებრივ საგანს წარმოადგენს და მრავალმხრივია გავრცელებული.

თარგმნა მარიკა ნაფარეიშვილმა

Although the explanation of the overtone melody under consideration by resonance is widely accepted and verified by numerous experiments, we do not exclude that certain styles of overtone singing can be performed according to different mechanisms. Our example (fig. 11), however, can be best explained by the resonance hypothesis. The singer produces a complex tone with a virtual pitch corresponding to 66 Hz in the vocal fry register. By tuning the transfer function of the vocal tract to the vowels /a, e, o/ he reinforces successively the harmonics 8, 9, 10 and 12 so that these harmonics form an overtone melody. At two positions in time the singer changes the spectrum to a virtual pitch of about 57 Hz for a short moment. The special character of the vowels is given by the movement of the high formant.

In conclusion, the psychoacoustic analysis of the musical examples shown emphasises the point that all aspects of physics of sound, of psychoacoustics and humanities have to be taken into account in order to explore complex musical phenomena. Each of the individual methods applied contribute special insight in specific aspects, which have to be combined in a comprehensive framework of music theory. Starting from the acoustics of the sound, psychoacoustics delivers first knowledge of "what" can be heard and "how". In continuation cognition and cultural instances influence the final interpretation of the sensory input, resulting in music perception as diversified and commonly observed abroad.

References

- Dahlhaus, Carl. (1996). Konsonanz-Dissonanz. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 5, 565-577. Basel: Bärenreiter.
- Deutsch, Werner A. & Franz Födermayr. (1992) Zum Problem des zweistimmigen Sologesanges mongolischer und Turkvölker. In: *Von der Vielfalt musikalischer Kultur*, hrsg. v. Rüdiger Schumacher, p. 133-145. Anif/Salzburg: Müller-Speiser.
- Dmitriev, L. B., B. P. Chernov & V. T. Maslov. (1983). Functioning of the Voice Mechanism in Double-Voice Tuvan Singing. *Folia Phoniatrica* 35, p.193-197.
- Fant, Gunnar. (1960). *Acoustic theory of speech production*. The Hague:Mouton.
- Helmholtz, Hermann v. (1863). *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg, 41877.
- Messner, Gerald Florian. (1980). *Schwebungsdiaphonie in Bistrice: Untersuchung der mehrstimmigen Liedformen eines mittelwestbulgarischen Dorfes*. Tutzing: Schneider.
- Ranke, Otto F. & Hans Lullies. (1953) *Gehör-Stimme-Sprache*, Berlin: Springer.
- Sundberg, Johan. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Dekalb: Northern Illinois Univ. Press.
- Terhardt, Ernst. (1974) Pitch, consonance and harmony. *J. Acoust. Soc. Am.* 55:1061-1069.
- Akustische Kommunikation: Grundlagen mit Hörbeispielen*. Berlin: Springer, 1998.
- Wright, James K. & Albert D. Bregman. (1987). Auditory stream segregation and the control of dissonance in polyphonic music. *Contemporary Music Review* 2:63-92.

სურათი 1. საგალობელი (Melodiya C30 15881 004 III A2)
 FIGURE 1. Choral (Melodiya C30 15881 004 III A2)

M.M. ♩ = 62 - 72

ნოტ. გად. ფ. ფოიდერმაირის მიერ
 Transkr.: by F. Foedermayr

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'M.M. ♩ = 62 - 72'. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p5p5'. There are also some handwritten-style annotations like 'p5p5.....' and '..... p5p5'.

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Performance markings, specifically 'p5p5', are placed below the bass staves in several measures. The systems are numbered as follows:

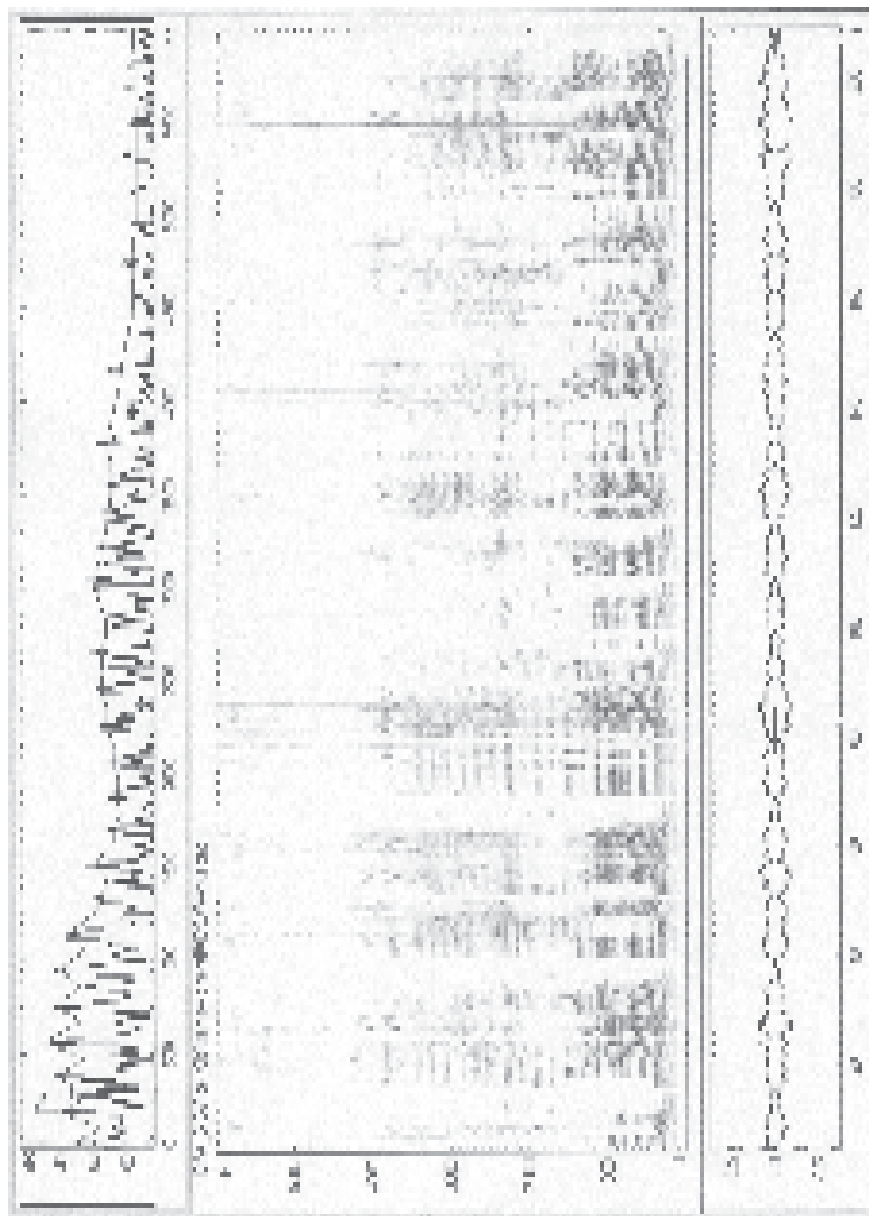
- System 1: Treble staff starts at measure 20, bass staff at measure 21. A 'p5p5' marking is present in measure 24 of the bass staff.
- System 2: Treble staff starts at measure 25, bass staff at measure 26. 'p5p5' markings are present in measures 28, 30, and 32 of the bass staff.
- System 3: Treble staff starts at measure 30, bass staff at measure 30. 'p5p5' markings are present in measures 32 and 34 of the bass staff.
- System 4: Treble staff starts at measure 34, bass staff at measure 34. 'p5p5' markings are present in measures 36 and 38 of the bass staff.
- System 5: Treble staff starts at measure 38, bass staff at measure 39. 'p5p5' markings are present in measures 40 and 42 of the bass staff.







სურათი 2. ინტერფერული სპექტრული კომპონენტები წარმოქმნიან სიმკვეთრეს p5p5 აკორდში
 FIGURE 2. Interfering spectral components producing roughness in a p5p5-choird

Hz	nf^4	nE^3 - flat	Hz	Δf
348,75	1	2	310	38,75
1046,25	3	7	1085	38,75
1743,75	5	11	1705	38,75
2441,25	7	16	2480	38,75
3138,75	9	20	3100	38,75
3836,25	11	25	3875	38,75
4533,75	13	29	4495	38,75

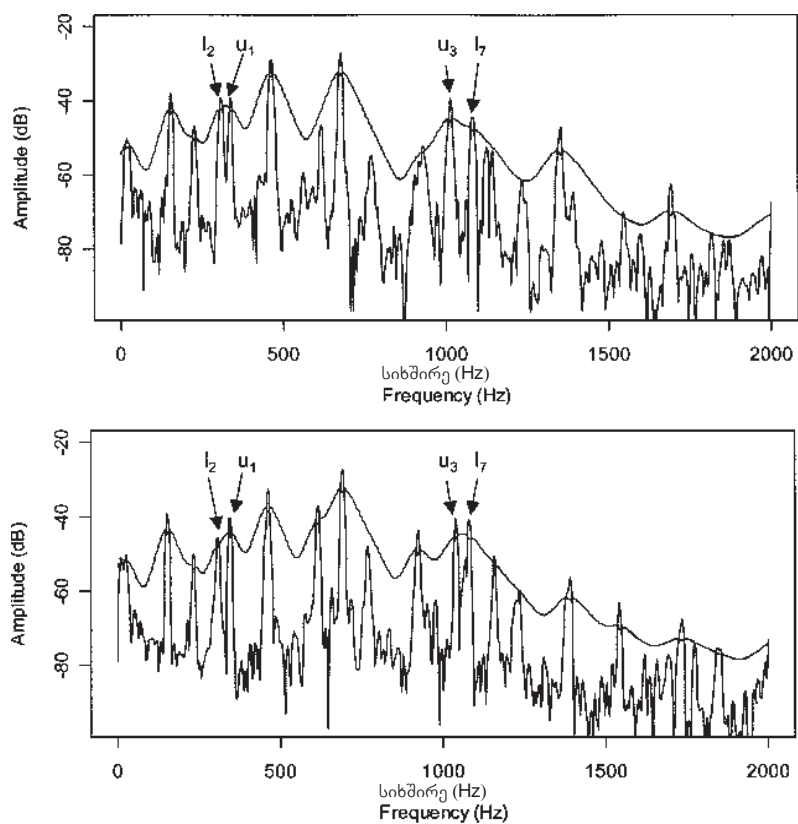
სურათი 3. საგალობლის (Melodiya C30 15881 004 III A2), სპექტოგრამა.
 FIGURE 3.Z Choral (Melodiya C30 15881 004 III A2), spectrogram



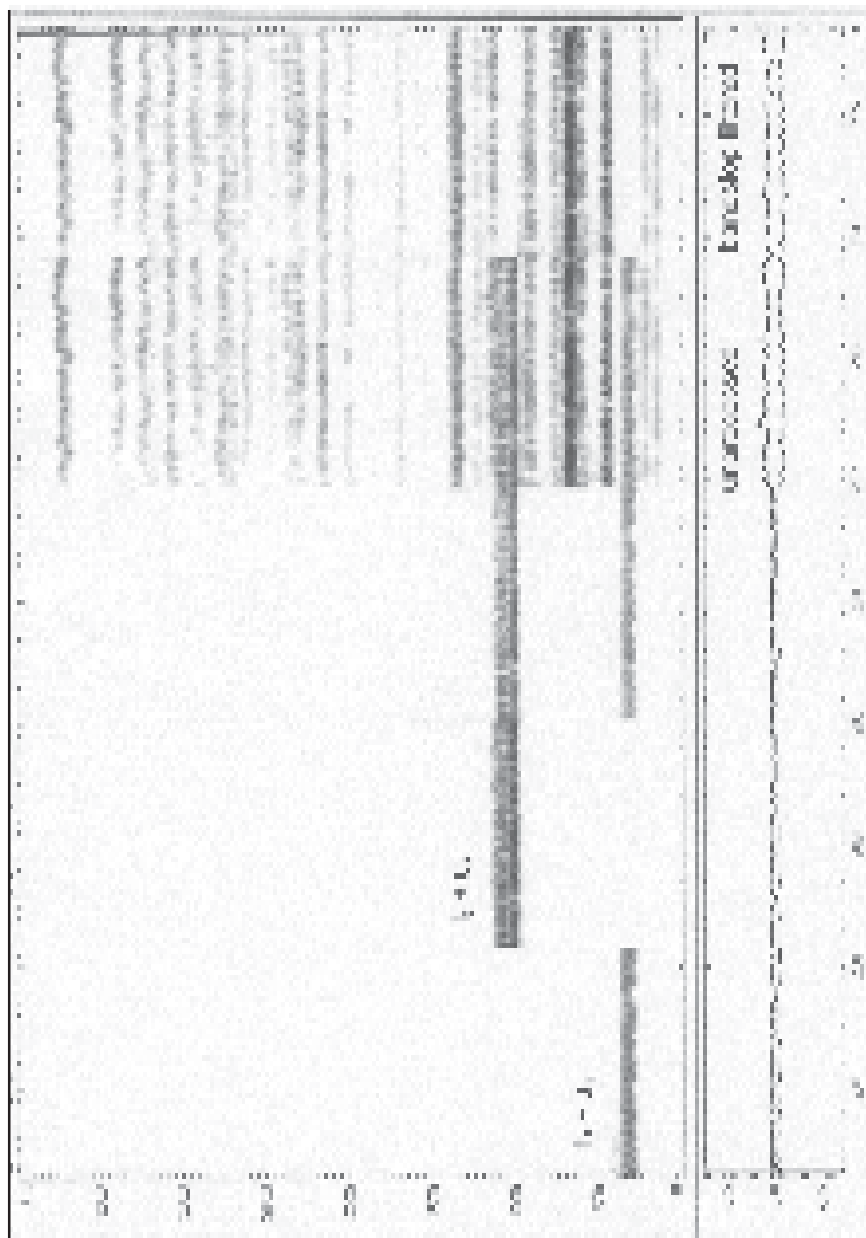
სურათი 4. საგალობელი, 14 „იზოლირება“ p5p5 აკორდის კონფიგურაცია.
 FIGURE 4. Choral, configuration of 14 “isolated” p5p5 chords.

N	აკორდის ტიპები Type of chord
2	
7	
4	
1	

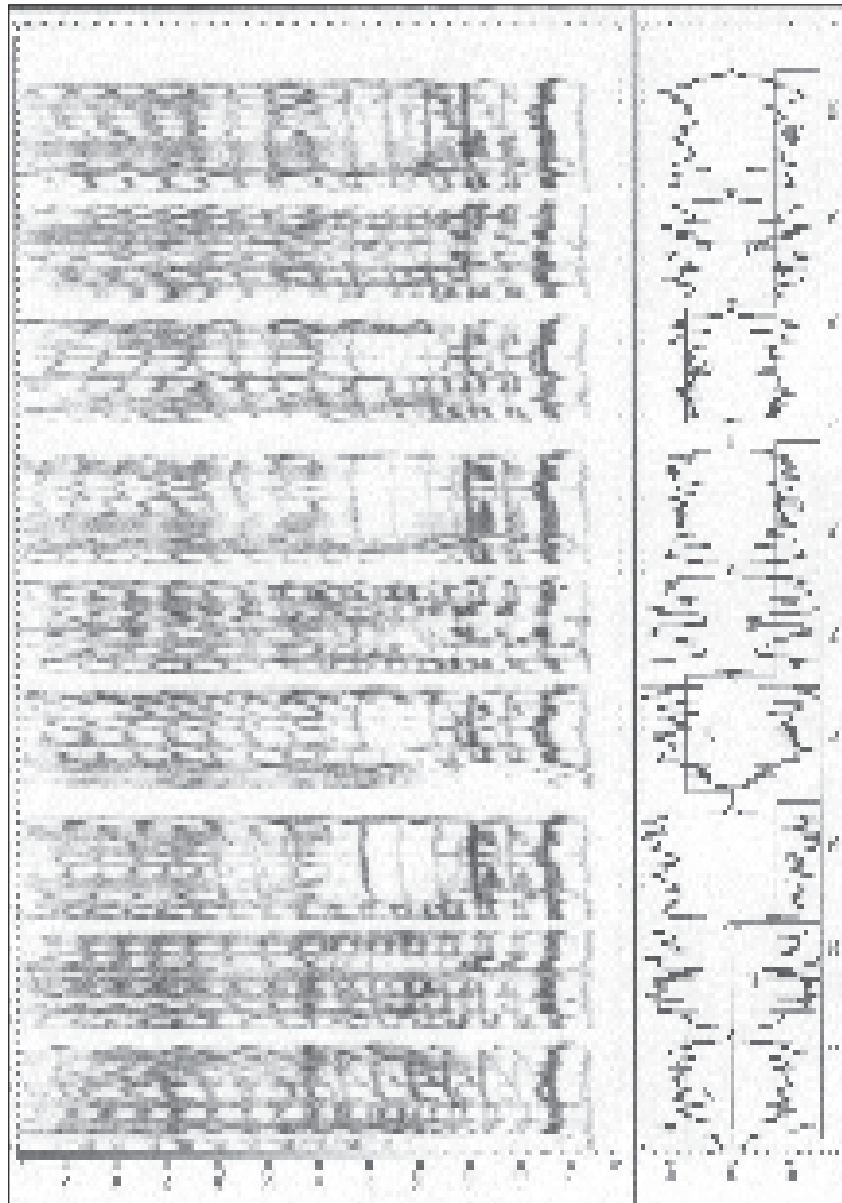
სურათი 5. es.2 და es.5 სეგმენტების ამპლიტუდის სპექტრი
 FIGURE 5. Amplitude spectra of segments es.2 and es.5.



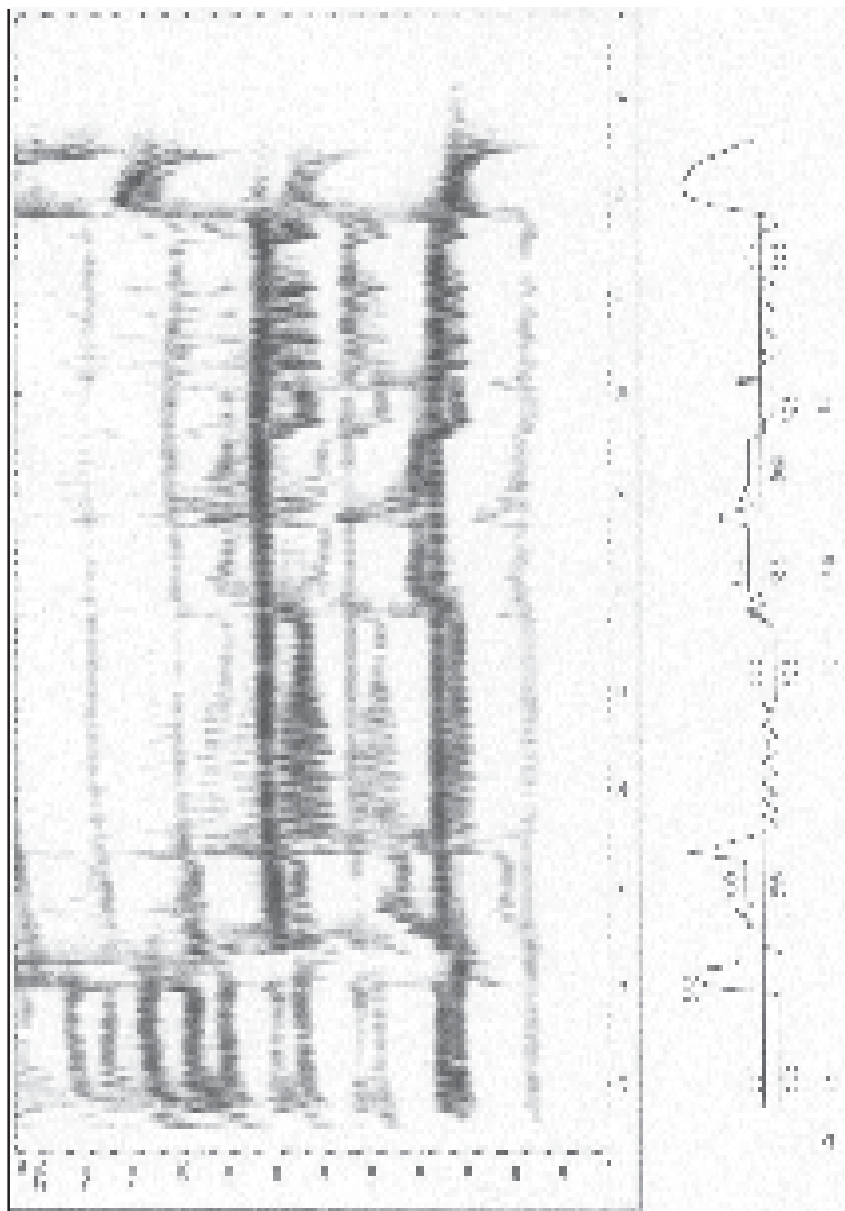
სურათი 6. საგალობელი (Melodiya C30 15881 004 III A2), es.2 სეგმენტი, პროცესი, უკუპროცესი
 FIGURE 6. Choral (Melodiya C30 15881 004 III A2), segment es.2, processed, unprocessed



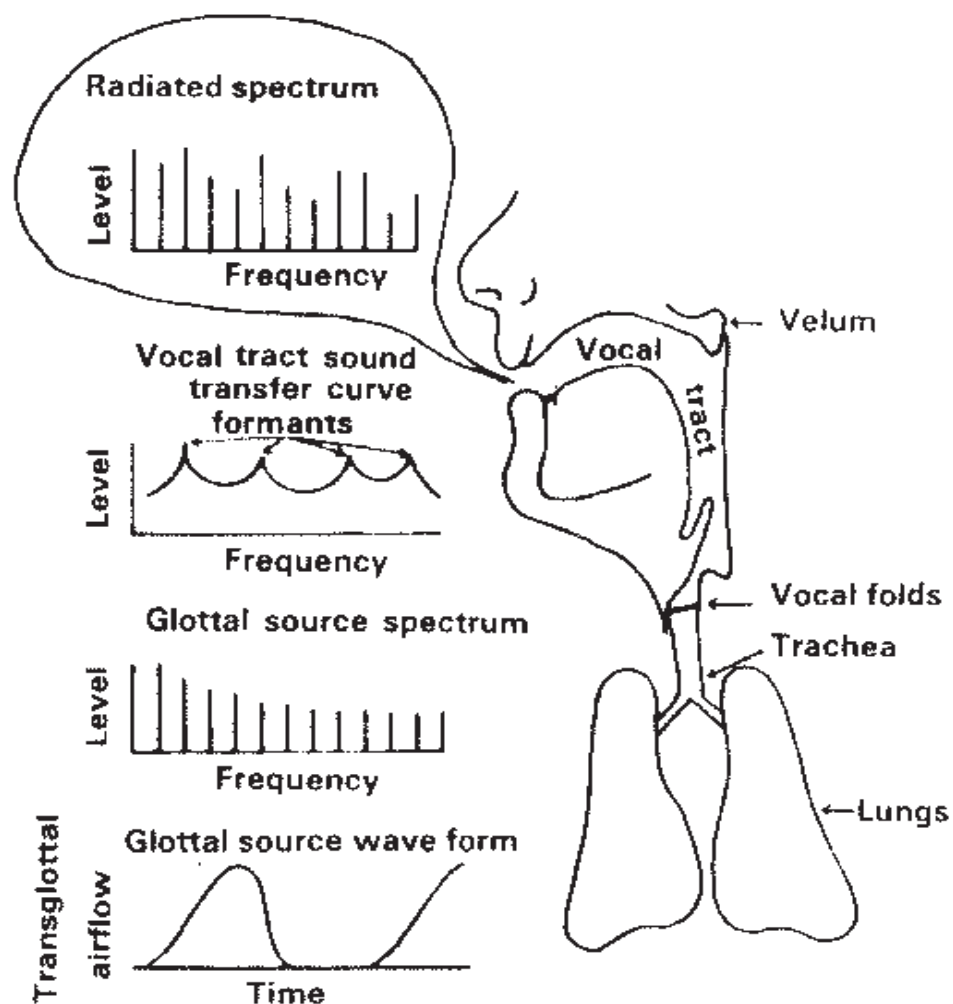
სურათი 7. ბულგარული დიაფონური სიმღერა, (Ocora C 600009 HM 79 ADD, ჩანაწერი 19) სპექტოგრამა
FIGURE 7. Bulgarian diaphonic song (Ocora C 600009 HM 79 ADD, track 19), spectrogram

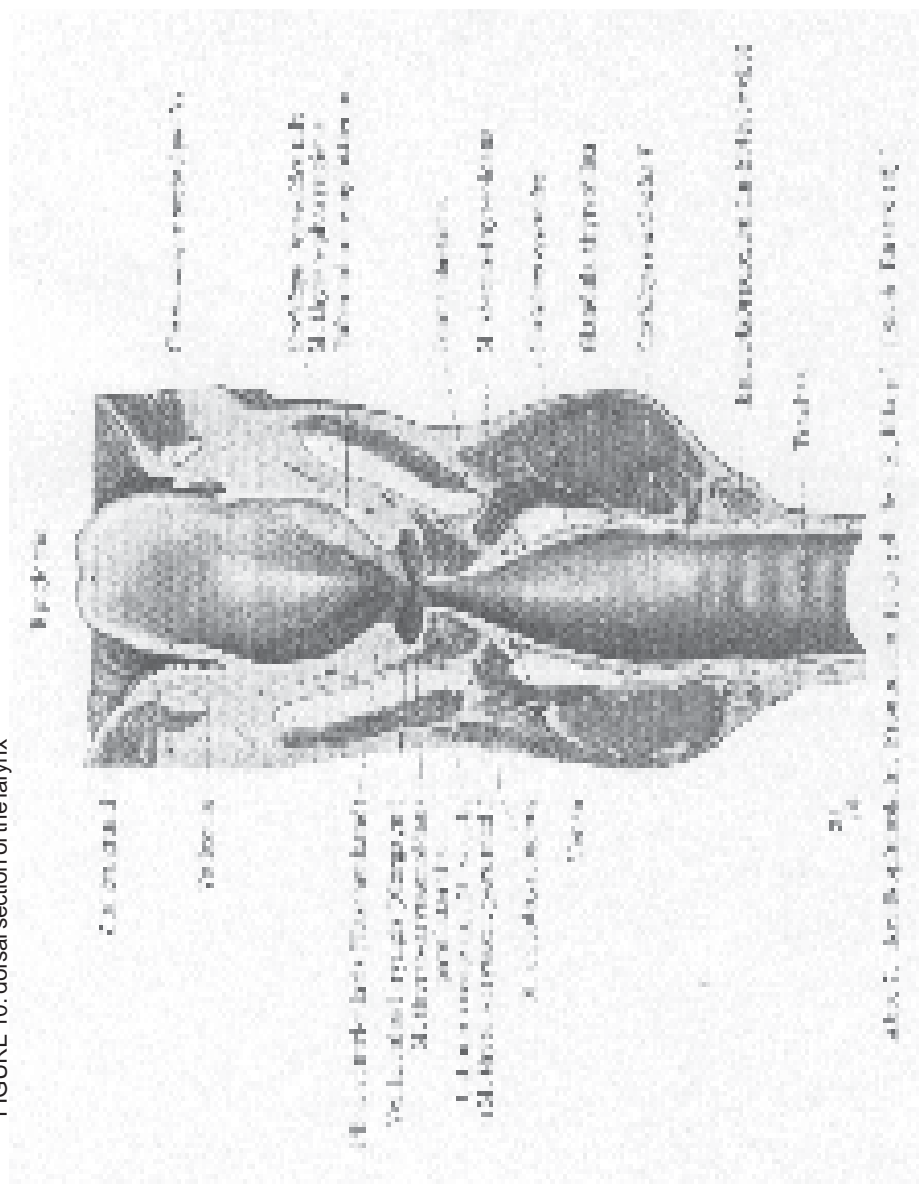
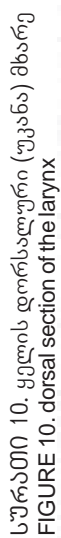


სურათი 8. ბულგარული დიაფონური სიმღერა, (Ocora C 600009 HM 79 ADD, ჩანაწერი 19, სეგმენტი A3) სპექტოგრამა
 FIGURE 8. Bulgarian diaphonic song (Ocora C 600009 HM 79 ADD, track 19, Segment A3), spectrogram

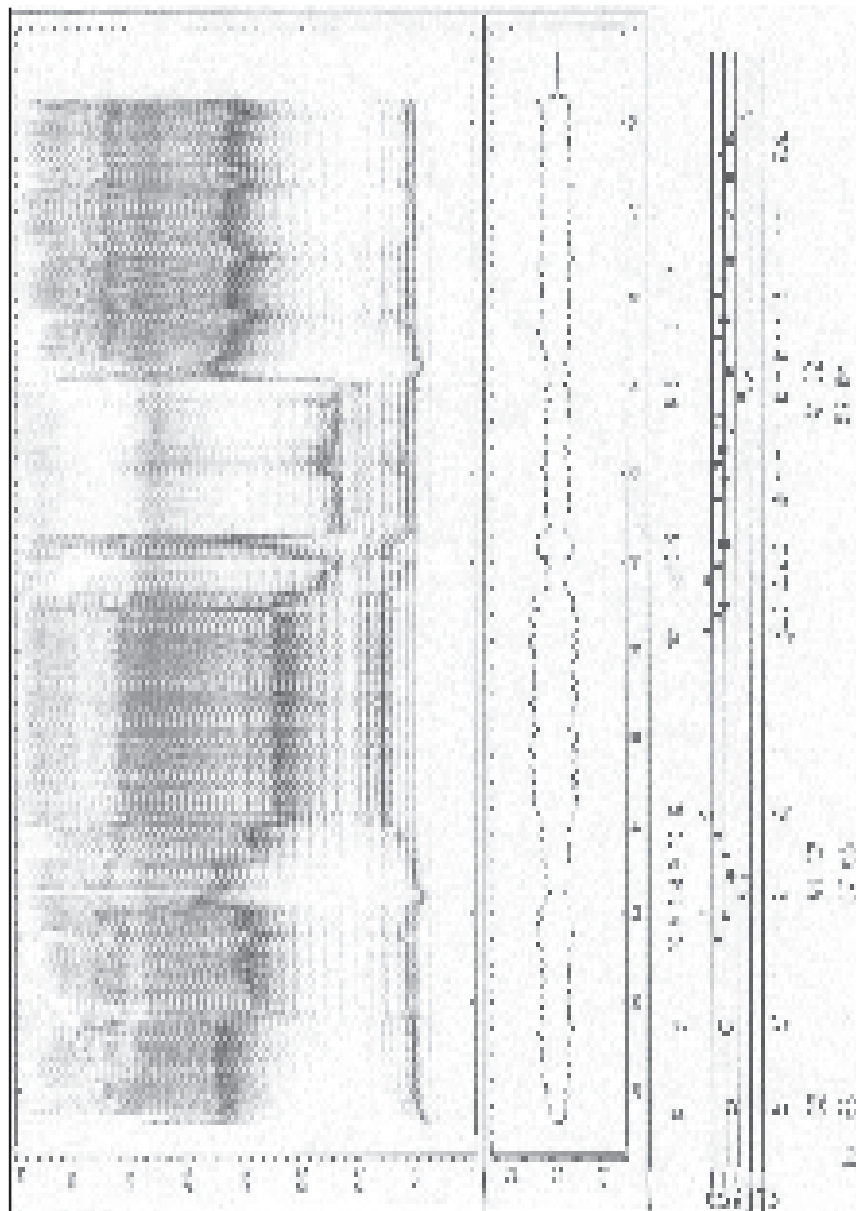


სურათი 9. ხმის წარმოქმნის წყაროს ფილტრაციის მოდელი (სანდბერგი, 1987)
 FIGURE 9. Source-filter-model of voice production (Sundberg, 1987)





სურათი 11. ყელისმიერი სიმღერა ტუვადან (Smithsonian Folkways CD SF 40017, სეგმენტი 2) სპექტოგრამა
 FIGURE 11. Throat-song from Tuva (Smithsonian Folkways CD SF 40017, Segment 2). spectrogram



**ოოჰაში ცუტომუ (იამაშირო შოჯი),
ნიშინა ეში, კავაი ნორიე, ჰონდა მანაბუ,
ნაკამურა სატომი, იაჯი რეიკო**

მიკრო-გავლითი გზების სიგნალის სტრუქტურა და მისი ფუნქცია მსოფლიოს ვოკალური გამომსახველობის ტრადიციაში

შესავალი

ბოლო წლებში მუსიკისმცოდნეობამ მიაღწია საკმაოდ რთულ დონეს. კერძოდ, შესამჩნევი პროგრესია მუსიკალური სტრუქტურების გამოკვლევაში, რომელთა მეშვეობით ისინი შეიძლება გამოისახოს სიტყვებითა თუ ნოტებით. მიუხედავად ამისა, მსოფლიოს ტრადიციული მუსიკის ზოგიერთ ისეთ ნაირსახეობაში, სადაც ჰაერის ვიბრაცია აღიქმება, მაგრამ რთული აღსანერია სიტყვებით, ანდა სახეზეა თვისებები, რომელთა სმენით აღქმაც კი შეუძლებელია, წარმოადგენს მათი გამომსახველობის მნიშვნელოვან ნაწილს. ამგვარად, ჩვენ თხუთმეტ წელზე მეტი ხნის მანძილზე ვსწავლობთ ბგერის გამომსახველობის ისეთი სიგნალის სტრუქტურებს, რომლის სიტყვებით ან სხვა სიმბოლოთი გამოსახვა რთულია. წინამდებარე შრომაში მინდა გაგაცნოთ მიკრო-გავლითი ბგერის სტრუქტურა და მისი ფუნქციები მსოფლიოს ტრადიციული ვოკალური გამომსახველობის მაგალითზე.

სიმკვრივის სტრუქტურა

დღესდღეობით ფართოდ გამოყენებული ციფრული ბგერითი ჩანაწერების ფორმატები მთლიანად ფარავს ადამიანთა სმენით სივრცეს. მათი საშუალო სიხშირეა 44.1 კჰც-დან 48 კჰც-მდე, შესაბამისად უმაღლესი ზღვარი ჩანერისათვის არის 22.05 კჰც-დან 24 კჰც-მდე. ამ ფორმატებში ვერ ჩაიწერება უფრო მაღალი სიხშირეების მქონე კომპონენტები. ეს სიხშირე არაა საკმარისი ჩვენი გამოკვლევის ძირითადი მიზნის განსახორციელებლად, ამიტომ ჩვენ განვაკლებთ ციფრული ჩანერის ახალი მეთოდი და სისტემა. ამ მეთოდს ვუწოდებ „მაღალი სიჩქარის 1 ბიტის კოდირების სიგნალის დამუშავება“. სიგნალის დამუშავების ეს მეთოდი აღმოაჩინეს იაპონიაში. ამ მეთოდს ჩვენ შევმატებ ბგერის ჩანერის ახალი სისტემა საშუალო სიხშირით 3.072 კჰც და ბგერის 1 ბიტის ხანგრძლიობით. ეს სისტემა კარგად მუშაობს 100 კჰც-ის ზევით.

ამ სისტემით ჩანერილი მონაცემები გაანალიზებული იყო ულტრა-ფართო-რიგის „Fast Fourier Transform Analyzer“-ით. ადამიანთა ვოკალურ გამომსახველობასთან დაკავშირებით ჩვენ შევადგინეთ და გავანალიზებთ ქართული პოლიფონია, ბულგარული გუნდები, Khoomei მონღოლეთიდან და იაპონური Nagauta. ასევე განვიხილეთ დასავლეთის აკადემიური bel canto, ადამიანის ხმისგან განსხვავებული ჟღერადობის მქონე უამრავი მუსიკალური საკრავი.

1-ელ სურათზე (იხ. დანართი) ნაჩვენებია სხვადასხვა სასიმღერო ხმის სიმძლავრის სპექტრი. ჰორიზონტალური ღერძი მიუთითებს სიხშირეზე, ვერტიკალური კი – სიძლიერის ხარისხზე. 10 წამის ზევით საშუალო სიდიდის სიმძლავრის სპექტრი გვიჩვენებს, რომ bel canto-ს სიმღერა შიცავს მხოლოდ 20 კჰც-ზე დაბალ სიხშირეთა კომპონენტს. ამის საპირისპიროდ აღმოჩნდა, რომ

ქართული სიმღერა, *Khoomei*, ბულგარული გუნდები და ტრადიციული იაპონური *Nagauta* შეიცავენ მდიდარ, სმენით არააღქმად, მაღალი სიხშირის კომპონენტებს 50 კჰც-ზე ზევით.

საინტერესოა, რომ *Khoomei*-ს საუკეთესო შემსრულებლის ობერტონებსა და ძირითად ბგერებს შორის შეინიშნება უმაღლესი პროპორციულობა, მათი აბსოლუტური და შედარებითი რაოდენობა სიძლიერის სპექტრშია, სმენით არააღქმად რიგში ჩვენ ასევე შეგვიძლია შევნიშნოთ უმაღლესი სიხშირის კომპონენტები.

მე-2 სურათი გვიჩვენებს მუსიკალური საკრავების ბგერათა სიძლიერის სპექტრს. აქ მოკლედ წარმოგიჩენთ საკრავების ბგერათა მონაცემების მცირე ნაწილს. ფორტეპიანოს ბგერის საშუალო სიდიდის სიხშირე არ აღწევს 10 კჰც-საც კი, მაშინ, როდესაც ჩემბალოს ბგერა შეიცავს მდიდარ მაღალ სიხშირეთა კომპონენტებს. ბარბითის ჟღერადობა თითქოსდა ორი კომპონენტისგან შედგება – ერთი ჰგავს ვარდისფერ ხმაურს, მეორე – თეთრ ხმაურს. ბალის ორკესტრის გამელანის (ინდონეზია) საშუალო სიდიდის სიძლიერის სპექტრი შეიცავს მდიდარ მაღალ სიხშირეთა კომპონენტებს 80 კჰც-ს ზევით. როგორც ვხედავთ, დასავლეთის მუსიკის ტრადიციული ბგერები, ფორტეპიანო და *bel canto*, სიხშირის თვალსაზრისით ბევრად უფრო დაბალი სიმკვრივისაა ქართული სიმღერის მსგავს ტრადიციული სიმღერისა და საკრავების უამრავ სხვა ნაირსახეობასთან შედარებით.

რხევების სტრუქტურა

მოკლედ რომ ვთქვათ, FFT ანალიზი ზუსტად აჩვენებს მხოლოდ ბგერის საშუალო სიდიდის სიძლიერის სპექტრს სხვა ბგერასთან შედარებით. ჩვენთვის შეუძლებელია იმის დადგენა, თუ მაღალი სიხშირის კომპონენტების რომელი ხარისხია იმ მომენტში და როგორ იცვლება 10 მეათასედი წამის მიკრო-გავლითი სფეროს სიძლიერის სპექტრი. ჩვენ გამოვიყენეთ მათემატიკური მეთოდი სახელწოდებით „Maximum Entropy Method“ (MEM), რომელიც განავითარა დრ. ჯონ პ. ბარგმა (Burg) დედამიწის ზედა შრეში ვიბრაციების დეტექტირებისთვის. გამოვიმუშავეთ ისეთი მოწყობილობა და კომპიუტერული პროგრამა, რომელიც გამოსახავს ბგერის სპექტრს მხოლოდ ძალიან მოკლე გავლითი სფეროს მქონე ბგერის ვიბრაციის მონაცემთა ბაზაზე. სპექტრული ანალიზის სისტემა MEM-ით ჩვენ გამოვცადეთ ტრადიციული ვოკალური გამომსახველობის სიხშირის და რხევის სტრუქტურა.

ქართულ და *bel canto*-ს რხევათა სტრუქტურა მოცემულია მე-3 სურათზე, რომელიც უჩვენებს ME-ის სპექტრულ რიგს, გამოსახულს ყოველ 10 მეათასედ წამში 0,5 წამის ფარგლებში. ზემოთქმულის თანახმად, *bel canto*-ს სიმღერაში სიხშირეთა უმაღლესი ზღვარი იყო 20 კჰც-ს ზევით, რაც დადგინდა FFT ანალიზის მეშვეობით. გარდა ამისა დავძენთ, რომ *bel canto*-ს გააჩნია მონოტონური და უცვლელი რხევების სტრუქტურა, რაც ემყარება პერიოდულ ვიბრატოს. მონოტონურობა მხოლოდ მაშინ ირღვევა, როდესაც სეკუნდა იცვლება ერთი ნოტიდან შემდეგისკენ. ქართულ სიმღერაში პირიქით – სიხშირის უმაღლესი ზღვარი 50 კჰც-ზე ზევითაა და აქ შეინიშნება ცვალებადი და დინამიკური სპექტრი, რომელიც არ არის დაკავშირებული მუსიკალური ნოტების ცვალებადობასთან.

რხევათა სტრუქტურა ქართულ სიმღერასა და *Khoomei*-ში მსგავსია –

ME-ს სპექტრული რიგის მიხედვით აქაც, რხევები არ არის დაკავშირებული ნოტების ცვალებადობასთან. ბულგარულ სიმღერასა და იაპონურ Nagauta-ში კი შეინიშნება ცვალებადი, არაპერიოდული რხევათა სტრუქტურა. შეიძლება ითქვას, რომ დასავლეთის მუსიკა მიკრო-გავლითი სფეროს თვალსაზრისით არის ტიპური და მონოტონური, ხოლო ტრადიციული ვოკალური გამომსახველობის ბრწყინვალე ნიმუშებში ეს მონაცემი ცვალებადია და არაპერიოდული. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში მსგავსი სპექტრული მოდელები ოდნავ ჩანს და სპექტრი ყოველთვის კომპლექსურად იცვლება.

ამ ფენომენის უკეთ გამოკვლევის მიზნით ჩვენ ნოტებზე გადავიტანეთ ბულგარული გუნდის ნაწილი და ის ვამღერეთ bel canto-ს ოპერის მომღერალს. ჩავინერეთ ბგერის ეს ორი ტიპი და შევადარეთ ერთმანეთს (იხ. სურ. 4). ორივე წარმოადგენს ერთი და იმავე მუსიკის პარტიტურას, მაგრამ სიგნალი და ინფორმაციის სტრუქტურა საკმაოდ განსხვავებულია. ბულგარულ სიმღერას უფრო კომპლექსური სტრუქტურა აქვს მიკრო-გავლით სფეროში რაიმე განმეორების გარეშე, bel canto-ს სიმღერას კი გააჩნია სრულიად საპირისპირო თვისება. სიხშირეთა უმაღლესი ზღვარიც ასევე საკმაოდ განსხვავებულია. ქართული პოლიფონიის გაანალიზებისას თქვენ მსგავსი შედეგები უნდა მიიღოთ.

მიკრო-გავლითი სტრუქტურის ეფექტი ადამიანის ტვინში

ადამიანის ტვინს უჭირს აღიქვას სპექტრის ისეთი ცვალებადობა, როგორცაა მიკრო-გავლითი სფერო. ასევე ვერ აღიქმება, არ ისმის მაღალი სიხშირის კომპონენტები 20 კჰც-ზე ზევით. ვერ ვიტყვით დაზუსტებით, რომ სიგნალის სტრუქტურა რაიმე გზით არ მოქმედებს ტვინის აქტიურობაზე და შეიძლება მისი სრული იგნორირება. ამიტომ ეს საკითხი გამოვცადეთ უახლესი სამეცნიერო ტექნიკის გამოყენების მეშვეობით და აღმოვაჩინეთ გარკვეული ფიზიოლოგიური, ფსიქოლოგიური და ქცევითი ფენომენი. დეტალები სხვაგანაა მოხსენიებული (Oohashi et al., 2000, 2002; Yagi et al., 2003), წინამდებარე სტატიაში კი ზოგადად მოვხაზავთ ჩვენს შედეგებს.

ამ ექსპერიმენტისათვის ჩვენ ავირჩიეთ გამელანი, როგორც ბგერითი წყარო. ბგერითი წყაროს სიგნალები გაყოფილი იყო ორ ორკესტრში – დაბალი სიხშირით 22 კჰც-ის ქვევით და მაღალი სიხშირით 22 კჰც-ზე მაღლა, ხშირად გარკვეულ მომენტში 100 კჰც-ზე ზევითაც კი. ჩვენ გამოვიმუშავეთ ბგერის კვლავწარმოების ორარხიანი სისტემა, რომელსაც შეუძლია დამოუკიდებლად და ზუსტად კვლავწარმოოს ბგერათა სრული რიგი – მაღალი და დაბალი ბგერების ჩათვლით. ციფრებით გამოვსახეთ ადამიანთა რეაქცია რამდენიმე მეთოდის კომბინირების მეშვეობით: პოზიტრონის ემისიის ტომოგრაფია (PET), რომლითაც შესაძლებელია განისაზღვროს ტვინში აქტივობის რეგიონები რადიოიზოტოპის, ელექტროენცეფალოგრამის (EEG) მეშვეობით (იგი განსაზღვრავს ტვინის ტოტალურ ელექტრულ აქტივობას), Seheffe-ს წყვილური მეთოდით შედარების პრინციპით (რათა გამოვიკვლიოთ ბგერის ფსიქოლოგიური გამომსახველობა).

მულტიდისციპლინარული გამოკვლევის შედეგები შეჯამებულია მე-5 სურათზე. PET-ის შედეგები გვიჩვენებს, რომ მაღალი სიხშირეების სმენადობის მიღმა არსებული კომპონენტების შემცველი მუსიკის მოსმენის პროცესში ადამიანის ტვინის სიღრმისეული სტრუქტურები ბევრად უფრო მნიშვნე-

ლოვნად გააქტიურდა, ვიდრე მაღალი ხანმოკლე ბგერის მოსმენისას. აქტივიზირებული სფერო ტვინის ფუძის (brainstem) და thalamus-ის მარცხენა გვერდითა ნაწილის ანალოგიურია. ის შეიცავს ტვინის იმ ნაწილს, რომელიც აქტიურდება იმ შემთხვევაში, თუ ადამანი ააღელვა მუსიკამ. როგორც მოგეხსენებათ, thalamus-ს და ტვინის ფუძეს მნიშვნელოვანი როლი აქვთ ჩვენი ჯანმრთელობისა და ხანგრძლივი ცხოვრებისათვის. როდესაც გვესმის ბგერები მაღალი სიხშირის კომპონენტებით, EEG-ს რიგის ალფა შესაძლებლობა დრამატულად იზრდება – ალფა EEG ცნობილია, როგორც არადაძაბული მდგომარეობის ინდექსი. ფსიქოლოგიურმა გამოკვლევებმა ცხადყო, რომ უფრო სასიამოვნო მოსასმენია ბგერები მაღალი სიხშირეებით და არა ბგერები მაღალი სიხშირის კომპონენტების გარეშე. ყველა ამ შედეგს მაღალი სტატისტიკური მნიშვნელობა აქვს, ამიტომ ჩვენ ამ ეფექტს ვუწოდებთ „ჰიპერსონული ეფექტი“.

ახალი მიდგომების პერსპექტივები მსოფლიო პოლიფონიაში

ჩვენი მცირედი გამოკვლევითაც კი ნათელია, რომ დედამიწაზე არსებობს კულტურათა ორი ჯგუფი: პირველი იყენებს ალქმად და არაალქმად ინფორმაციას მუსიკის შექმნისას, მეორე კი – უკუაგდება არაალქმად ინფორმაციას და მუსიკას ქმნის მხოლოდ ალქმადის, სმენადის ფარგლებში. პირველის ტიპური ნიმუშია ქართული პოლიფონია, მეორისა კი – თანამედროვე დასავლეთის კლასიკური მუსიკა. დასავლეთის მუსიკაში დიდი მნიშვნელობა აქვს მუსიკალური ნოტიდან ბგერის ზუსტ ტრანსფორმაციას. სასურველია შეიზღუდოს ამ მეთოდის გამოყენება ისეთ სხვა კულტურებთან მიმართებაში, სადაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება არაალქმადი ინფორმაციის გამომსახველობას, რისი დასტურიცაა ჩვენს მიერ შედარებული bel canto და ბულგარული სიმღერა, ფორტეპიანო და გამელანი.

ვანიჭებთ რა შესაბამის ყურადღებას აღნიშნულ კულტურულ განსხვავებას, ჩვენ ასევე უნდა ვაღიაროთ, რომ ბგერის ჩანერისა და რეპროდუქციების ციფრული სისტემა ვერ შეესაბამება მაღალი სიმკვრივის მქონე მუსიკის ჩანაწერებს, ზოგჯერ კი ხელისშემშლელი ფაქტორიც კია. ეს სისტემები შეიქმნა დასავლეთის მუსიკისათვის, რომელიც დაბალი სიმკვრივისაა თავის მიკრო-გავლით სტრუქტურაში. ქართული პოლიფონიის ჩანერისას არსებული სტანდარტებიდან უნდა ამოიჩიოთ თუნდაც 96 კჰც საშუალო სიხშირე, სასურველია გამოიყენოთ 192 კჰც-იანი მრავალბიტიანი A/D კონვერტერი, ან 1 ბიტიანი კონვერტერი, რომელიც გამოიყენება 3 მჰც-ზე მაღალი სიჩქარისთვის.

ამ ტექნიკური პრობლემების გადალახვის შემდეგ ჩვენ ვიმედოვნებთ, რომ მსოფლიოს ყველა კუთხეში სწავლება მრავალხმიანობაზე შეიძენს მდიდარ ცოდნას კულტურის სათავეებზე, რომელიც შეიძლება ორად გავყოთ: გამომსახველობითი სტრატეგია ალქმად ინფორმაციაში და ეფექტურად გამოყენებული არაალქმადი ინფორმაცია.

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

Perspective of a new approach to world polyphony

Even from our limited study, we may consider that there are two groups of musical cultures on the earth: one uses both perceivable and unperceivable information to send messages and create music, and the other throws away the unperceivable information and creates music only in the audible field. A typical example of the former is *Kartuli* polyphony, the latter Western classic music, especially after the 19th century. In Western music, great importance is placed on accurate transformation from musical notes to sound. However, there are some limitations in applying this to other cultures that place greater importance on expression of unperceivable information, as we have seen in the comparison between *bel canto* and Bulgarian singing.

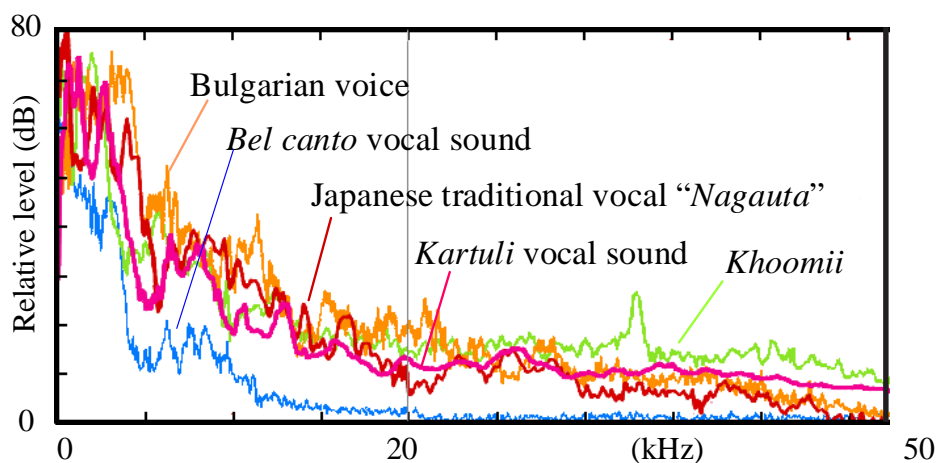
Paying proper attention to this cultural difference, we can also see that the digital sound recording and reproduction system now in common use may not be suitable for faithfully recording high-density music, and may seriously handicap the recording of that kind of music. These systems have been designed for Western music, that is, music characterized by low-density information in a micro-temporal domain. These are not suitable for recording the music characterized by high-density information in a micro-temporal domain, such as *Kartuli* polyphony. To faithfully record *Kartuli* polyphony, it is necessary to choose a format with a sampling frequency of at least 96kHz or higher and presumably 192kHz for multi-bit analogue-digital conversion. High-speed sampling of approximately 3MHz with one-bit analogue-digital conversion would be ideal.

After overcoming these technical problems, we expect that the study of polyphonies in all regions of the world may provide us with abundant knowledge of background cultures, which may be divided into two types: those limiting the expression strategy to perceivable information, and those effectively using unperceivable as well as perceivable information.

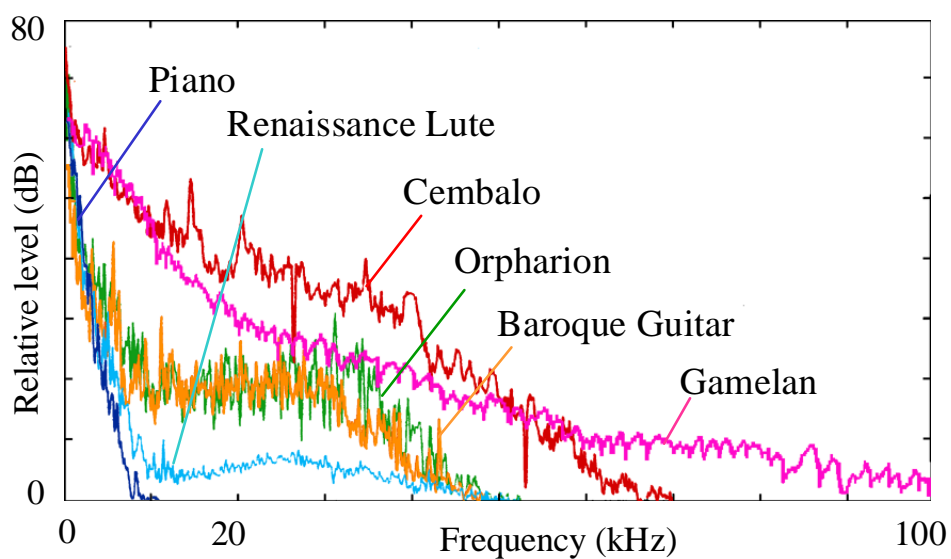
References

- Oohashi T., Nishina E., Honda M., Yonekura Y., Fuwamoto Y., Kawai N., Maekawa T., Nakamura S., Fukuyama S., & Shibasaki H. (2000). Inaudible high-frequency sounds affect brain activity, *Journal of Neurophysiology*, 83: 3548-3558.
- Oohashi T., Nishina E., Honda M. (2002). Multidisciplinary study on the hypersonic effect, In: *Interareal Coupling of Human Brain Function*, Elsevier Science, 27-42.
- Yagi R., Nishina E., Kawai N., Honda M., Maekawa T., Nakamura S., Morimoto M., Sanada K., Toyoshima M., & Oohashi T. (2002). *Auditory Display for Deep Brain Activation: Hypersonic Effect*, *Proceedings of the 2002 International Conference of Auditory Display*, 248-253.

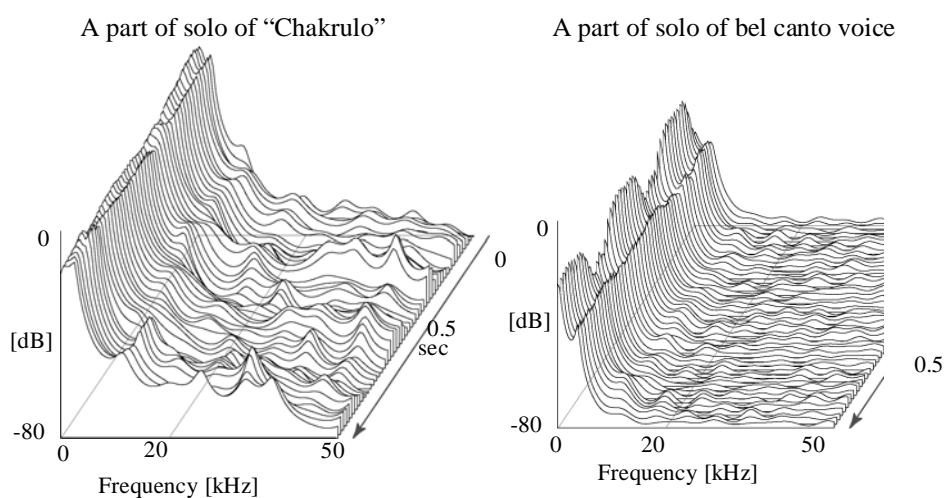
სურათი 1. სხვადასხვა სასიმღერო ხმის სიმძლავრის სპექტრი
 FIGURE 1. Power Spectra of Various Vocal Sounds



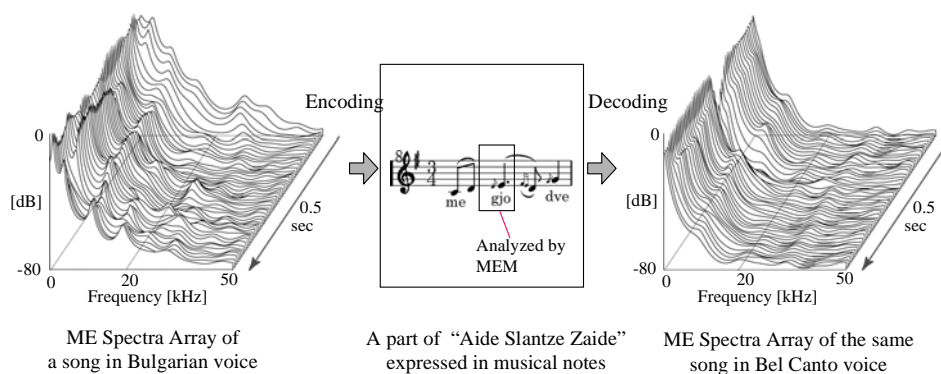
სურათი 2. სხვადასხვა მუსიკალურ საკრავთა სიმძლავრის სპექტრი
 FIGURE 2. Power Spectra of Various Musical Instruments



სურათი 3. ქართულ და Bel Canto-ს ხმათა რხევების სტრუქტურა (Me სპექტრული რიგი)
 FIGURE 3. Fluctuation Structure in Kartuli and Bel Canto Voice (Me Spectra arrya)



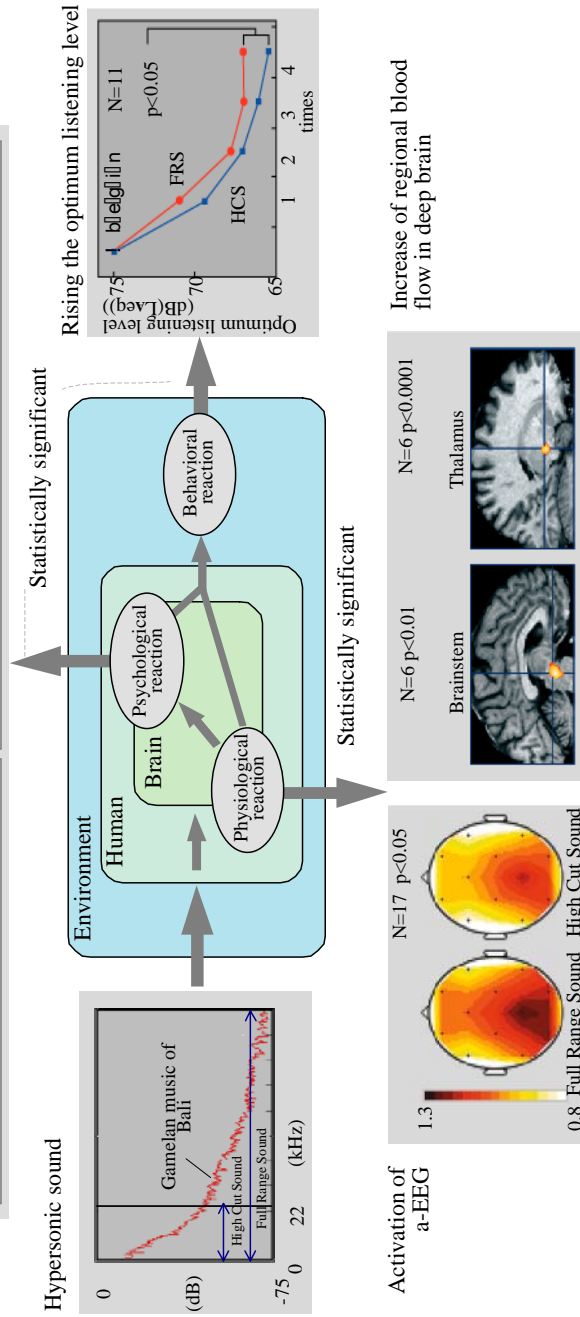
სურათი 4. კოდირებული და გაშიფრული ბგერების მაგალითები (ადამიანის ხმები)
 FIGURE 4. Example of Sound Encoding and Decoding (Human Voives)



სურათი 5. სმენით არააღქმადი მაღალი სიხშირის კომპონენტით გამონეული ჰიპერსონული ეფექტი
FIGURE 5. Hypersonic Effect Induced by Inaudible High-Frequency Component

Detect the sound quality difference, Increase of the sound amenity

Full Range Sound	High Cut Sound	Significance level(N=7)
Natural	Artificial	p<0.01
Wide-spreading	Narrow	p<0.01
Not tiring	Tiring	p<0.01
Grained	Rough	p<0.01
Rich in nuance	Poor in nuance	p<0.01
Wet	Dry	p<0.01
Like	Dislike	p<0.01
Relaxing	Straining	p<0.01
Full Range Sound	High Cut Sound	Significance level(N=7)
Balanced	not balanced	p<0.01
Reverberative type	Percussive type	p<0.05
Soft	Hard	p<0.05
Comfortable to ears	Disagreeable to ears	p<0.05
Rich with information	Deficient in information	p<0.05
With depth	Without depth	p<0.05
Lower tones dominant	Higher tone dominant	p<0.05
Rich in reality	Lacking in reality	p<0.05



ქართული მუსიკის გვერდნახა (პრობლემატიკა, მოსაზრებები)

ჩვენს მიზანს ძველი ქართული პროფესიული (საეკლესიო) და ხალხური მუსიკის ბგერათა ნაწილების შესწავლა წარმოადგენს. ეს გახლავთ მდიდარი ქართული ბგერათა სისტემის აკუსტიკური გაზომვის და მისი გარკვეული კანონზომიერებების დადგენის პირველი პრაქტიკული ცდა. პრობლემა რთულია და მისი გადაჭრა პრაქტიკულ-თეორიულ მომზადებასთან ერთად გარკვეული ტექნიკური ბაზის, აკუსტიკური ლაბორატორიის საჭიროებას მოითხოვს. თორმეტი წლის წინ, როცა ამ პრობლემას პირველად შევეხეთ, ტექნიკური აღჭურვილობის ნაკლებობა უფრო გვანუხებდა და აკუსტიკური გაზომვები ძირითადად სმენით აღქმას დაექვემდებარა, რაც პრაქტიკულად ფორტეპიანოს ქართულ ბგერათა სისტემაში ანეობით გამოისახა. ფორტეპიანოს გადანაწილის დროს მივმართეთ საგალობლის ძველ ფონოჩანაწერს (1914), რომელსაც ბრწყინვალედ ასრულებდნენ გურული მგალობლები სამუელ ჩავლეიშვილი, ბესარიონ ინწკირველი და ვარლამ სიმონიშვილი. აღმოჩნდა, რომ მათი ნამღერი ძლისპირი „შენ რომელმან განანათლენ“ უდიდეს საიდუმლოებას ატარებს – ქართული მუსიკის ბგერათა ნაწილის სტაბილური ფორმები ყველაზე უკეთ სახელგანთქმული მგალობლებისა და ხალხური მთქმელების შესრულებაშია შენარჩუნებული. ძნელი წარმოსადგენი იყო, რომ ასე წმინდად იქნებოდა დაცული და შენახული უძველესი ბგერათა ნაწილი, ტექტრაქორდების ერთმანეთთან შებმის სამგვარი ხერხი და დაღმავალი მიმართულების ერთი ტექტრაქორდიდან მომდინარე მთელი კილოური სისტემა.

დღეს ტექნიკური აღჭურვილობის პრობლემა გადაჭრილი არაა, მაგრამ, კომპიუტერის საშუალებით მუშაობა გაცილებით უფრო გაიოლებულია, ვიდრე 12 წლის წინ. ის მაგალითები, რომლებიც მაშინ სმენითი აღქმით გადანაწილ ფორტეპიანოზე ავაჟღერეთ, ახლა უკვე კომპიუტერზე გამოვცადეთ და, ჩვენდა სასიხარულოდ, დავრწმუნდით ჩვენს მიერ ჩატარებული აკუსტიკური გაზომვების სისწორეში.

ქართული ბგერათა ნაწილი ჩვენი დაინტერესება აღძრა იმ სიძნელეებმა, რომლებსაც ვაწყდებოდით ძველი ჩანაწერების ხუთხაზიან სისტემაზე გადანაწილის დროს. ცნობილია, რომ ხალხური სიმღერის ზოგი გამშიფრავი ნოტების თავზე ისრებს სვამს. მაგ., მი-ს თავზე უზის აღმავალი მიმართულების ისარი. მი-სა და ფა-ს შორის კი მთელი 100 ცენტია. ამ შემთხვევაში ისარი ვერ ამართლებს, რადგან იგი ვერ განსაზღვრავს ზუსტ ტონობრივ სიმაღლეს ამ საკმაოდ დიდ 100 ცენტიან სხვაობას შორის. ისეთი მაღალგანვითარებული სასიმღერო კულტურის მქონე ქვეყანას, როგორიც საქართველოა, არ შეიძლება არ ჰქონოდა საკუთარი, მკაფიოდ ჩამოყალიბებული და გაანგარიშებული ბგერათა სისტემა. აქ ყურადღებას ვამახვილებთ მრავალხმიანობაზე, რადგან იგი ნეიტრალურ ან გაურკვეველი სიმაღლის მქონე ბგერებსა და ინტერვალებზე ვერ იარსებებდა.

დაკვირვებამ ცხადყო, რომ ქართული ბგერათა სისტემა ზუსტად იყო გაანგარიშებული ქართულ სასიმღერო მრავალხმიანობისათვის, რომელიც აგებულია წმინდა ინტერვალებზე. აქ კვინტა და კვარტა ისე არ დიდდება და მცირდება, რომ ტრიტონს დაემსგავსოს. აღმოჩნდა, რომ ყველაზე სტაბილური ინტერვალი ოქტავაა, იგი ყოველთვის წმინდად ჟღერს, ხოლო დანარჩენი ინტერვალები: სეკუნდა, ტერცია, კვარტა, კვინტა, სექსტა, სეპტიმა – სამ-სამი სახისანი არიან.

ასევე სამი სახისაა ქართული მრავალხმიანობისათვის დამახასიათებელი მოდულაციები, თვით ქართული სამხმიანობა. ეს შემთხვევითი არ არის და გარკვეულ სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს.

იოანე პეტრინის ძვირფას ცნობებზე დაყრდნობით კ. როსებაშვილს ფრიად საინტერესო მოსაზრებები მოჰყავს, როცა ადარებს ძველბერძნულ კილოურ სისტემას ქართულთან (როსებაშვილი, 1988). მას მოჰყავს ორი და სამი ტეტრაქორდის ერთმანეთთან შებმის სხვადასხვა ხერხი. განსხვავება მის მიერ მოყვანილ ტეტრაქორდსა და ჩვენს მიერ დაფიქსირებულს შორის არის ის, რომ მას გამოჰყავს დაღმავალი მიმართულების მქონე **დორიული ტეტრაქორდი** და **ჰიპოდორიული კილო**, ხოლო ჩვენ ძირითად მაკოორდინირებელ ტეტრაქორდად გვესახება დაღმავალი **ფრიგიული ტეტრაქორდი** (ტეტრაქორდებისა და კილოების სახელწოდებები მოგვყავს ძველბერძნული დაღმავალი კილოების სახელწოდებების მიხედვით (იხ. Ὀῦϛῖῖῖῖ, 1974:306). ორი ერთგვაროვანი ტეტრაქორდის ერთმანეთთან შებმის კვარტა-კვინტური ხერხით იღებდნენ ორ სხვადასხვა კილოს, ხოლო მათგან ტონების გადანაცვლებით – კილოთა სიმრავლეს. (იხ. დანართი, მაგ. 1, 2)

ჩვენს მიერ დაფიქსირებული დაღმავალი ფრიგიული ტეტრაქორდის, როგორც ძირითადისა და მაკოორდინირებელის აზრის სისწორეს ადასტურებს მცხეთაში ნაპოვნი 3.500 წლის ძვლის სამთვლიანი სალამური. სალამურზე, მისი სხვადასხვა კუთხით დახრის შემთხვევაში, შესაძლებელი აღმოჩნდა 7 სხვადასხვა ტეტრაქორდის ანუ 10 ბგერის აჟღერება, რაც, ჩვენი აზრით, ბგერათა სისტემის ნიშანთვისებებს ატარებს და იოანე პეტრინისეულ „ჰიპატედან ნეტემდის“ წინარე სახეა და ამდენად, სულ ცოტა 1000 წლით წინ უსწრებს ბერძნული სისტემის ჩამოყალიბებას.

მადლობას ვუხდით კომპოზიტორსა და თეორეტიკოსს ნ. მამისაშვილს, რომელმაც მიგვაქცევინა ყურადღება ფიზიკურ აკუსტიკაში ცნობილ მოვლენაზე, რომლის თანახმად სალამურის სხვადასხვა მიმართულებით დახრის შედეგად სხვადასხვა ბგერების მიღებაა შესაძლებელი, რაც მხოლოდ ნატურალურ წყობაში გვხვდება.

ქართულ საეკლესიო (პროფესიულ) და ხალხურ მუსიკაში ნიმუშების სტრუქტურული თვალსაზრისით გვაქვს **მარტივი, საშუალო და რთული** აგებულების სტრუქტურები. **მარტივს** მივაკუთვნებთ ნიმუშებს, რომლებიც ერთ კილოშია მოცემული და სხვა კილოში არ გადადიან. **საშუალოს** – სადაც სიმღერა-საგალობელში ორი ან სამი კილო ერთმანეთს ენაცვლება (ამას კილოურ მოდულაციას ვუწოდებთ), ხოლო **რთულს** – ნიმუშებს, რომლებშიც გარდა კილოური მოდულაციებისა, ხდება, როგორც ამას პირობითად ვუწოდებთ, ტონალური მოდულაციებიც. ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, ორი ტი-

პისაა: ტონალური მოდულაცია მთელი ტონით ზემოთ და ტონალური მოდულაცია, ანუ დინამიური მოდულაცია (დაახლ. 1/4, 1/6 ტონი) ზემოთ.

განვიხილოთ თითოეული ცალ-ცალკე (გარდა მარტივი აგებულების სტრუქტურისა). მოგვყავს ჩავლეიშვილ-ჩხიკვიშვილ-სიმონიშვილის მიერ ნამღერი გურული სიმღერა „ნამოკრული“. თვალსაჩინოებისათვის ყველა მაგალითი ერთ კილო-ტონალობაში – ჰიპოფრიგიულშია მოცემული (იხ. მაგ. 3). მაგალითიდან ჩანს, რომ ერთმანეთს თანმიმდევრობით ენაცვლება სამი სხვადასხვა კილო (ძველბერძნულ კილოთა სახელებს ვხმარობთ პირობითად, რადგან ქართული და ბერძნული ტეტრაქორდები სხვადასხვანაირად არიან დაყოფილნი). კილოური და ტონალური მოდულაცია ქართულ სისტემაში, როგორც წესი, თითო საფეხურის მონაცვლეობით ხდება. კილოური მოდულაცია შეიძლება ზემოთაც მოხდეს და ქვემოთაც ორი ან რამდენიმე კილოს მონაცვლეობით, ტონალური მოდულაცია კი მხოლოდ ზემოთ ხდება.

უაღრესად საინტერესოა მაგალითი 4, „შენ რომელმან განანათლე“, ნამღერი ჩავლეიშვილი-ინწკირველი-სიმონიშვილის მიერ: ტონალური მოდულაცია ფა ჰიპოფრიგიულის მი ბემოლ ჰიპოლიდიურიდან სოლ ჰიპოფრიგიულის ფა ჰიპოლიდიურში. ტონალური მოდულაციის დროს ბგერათა სისტემაში იცვლება 7 ნიშანი. **ფა და სოლ** ჰიპოფრიგიულ კილოებს საერთო აქვთ მხოლოდ ერთი ბგერა **სოლ**. ამდენად, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ტონალური მოდულაცია შესაძლებელია მხოლოდ ერთი ტონით ზემოთ საერთო ბგერა სოლ-ის მეშვეობით. მოდულაციის სირთულე მდგომარეობს იმაში, რომ სტრუქტურულად რთული ნაგებობის მქონე მრავალხმიან საგალობელში **შვიდი ნიშნის შეცვლა** გარკვეულ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. ამის გაკეთება მარტივ ერთხმიან ნიმუშში, რასაკვირველია, ბევრად უფრო იოლია.

ჩვენი აზრით, ამ ტიპის მოდულაციაზე საუბრობს იოანე ბატონიშვილი (1768-1830) „კალმასობაში“, როცა საკრავთა ფარდებზე ლაპარაკობს (იოანე ბატონიშვილი, 1984:396). სამწუხაროდ, საქართველოში უძველესი საკრავი არ შემონახულა (მაგ., ებანი), მაგრამ საკრავთა წყობა განივთვებულია სხვადასხვა სიმებიან თუ ჩასაბერ საკრავზე: ფანდურზე, ჩანგზე, სალამურზე, ლარჭემზე, ჩონგურზე და სხვ. ჩონგურს, რომელსაც ფარდები (დანაყოფები) არა აქვს, ძველი მომღერლები სხვანაირად აწყობდნენ. ჩონგურის მეორე წყობაში ზედა კვინტას ოდნავ შეამცირებდნენ. ქართული ფოლკლორის ბრწყინვალე მცოდნეს, ან განსვენებულ ბენია მიქაძეს პირადად უთქვამს ჩემთვის: – ბიძია, შუაში (ანუ ზედა კვინტას) პატარას მევიპარავთო (იხ. მაგ. 5).

გთავაზობთ დინამიური ანუ ემოციური მოდულაციის შემთხვევას სვანური „ლილეს“ მაგალითზე (იხ. მაგ. 6). აქ სახეზეა ტონალური მოდულაცია, როცა მთელი ნაგებობა მუხლის ბოლოს ოდნავ ადის ზემოთ.

დინამიურ ანუ ემოციურ მოდულაციას აქვს ორი თვისება:

1) როცა ნაგებობა (როგორც „ლილეს“ შემთხვევაშია) **მკვეთრად მალდება** დაახლოებით 1/6-1/4 ტონით და შესაძლოა უფრო მეტითაც. ეს უმეტესად დამახასიათებელია სვანური სიმღერებისათვის.

2) როცა მთლიანი ნაგებობის **თანდათანობითი აცურება** ხდება. ასეთი შემთხვევები ფოლკლორში მთელი საქართველოს მასშტაბით ხდება, განსაკუთრებით კი ნადურ სიმღერებში. ემოციური მოდულაცია გალობისათვის უც-

ხოა, საგალობლის კანონიკიდან გამომდინარე – აქ ემოცია გარეთ არ გამოდის, იგი შინაგანია და დაფარული.

ახლა უშუალოდ ქართული ბგერათა სისტემის კილოურ საფუძველსა და ბგერებს შორის მანძილებს შემოგთავაზებთ. მანძილების გაზომვაში დაგვეხმარა შკალური ტიპის კამერტონი. სამუშაო საკმაოდ შრომატევადი აღმოჩნდა და დიდი ხნის დაკვირვებით მივიღეთ სისტემა, რომელიც სამი ერთგვაროვანი, დადმავალი ფრიგიული ტეტრაქორდის ერთმანეთთან შებმით წარმოჩნდება (იხ. მაგ. 7).

როგორც ვხედავთ, ტეტრაქორდი დაყოფილია ორ თანაბარ და ერთ განსხვავებულ ნაწილად. ტეტრაქორდების ასეთი დაყოფა გაანგარიშებულია მრავალხმიანობისთვის. ჩვენი ვარაუდით, ეს გახლავთ იოანე პეტრინის ბგერათრიგის ნამდვილი სახე. მუსიკის თეორიაში ტეტრაქორდების შებმის ამგვარ წესს მცირე სრულყოფილი სისტემა ჰქვია.

როგორც მაგალითიდან ჩანს (ამას კახი როსებაშვილი გარკვევით აღნიშნავს), ქართული კილოები დადმავალი მიმართულებისაა. უძველესი დროიდან დღემდე მან ასეთი სახით მოაღწია. ამის გამო და ქართული მრავალხმიანობის იდეიდან გამომდინარე, ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ქართულ ფოლკლორისტიკაში საყოველთაოდ მიღებულ შეხედულებას ბანის, როგორც ძირითადი საყრდენისა და კილოს განმსაზღვრელის ფუნქციის მქონე ხმის შესახებ. ხშირად (განსაკუთრებით ქართლ-კახურ სიმღერებში) ბანს ხანგრძლივად უჭირავს კილოს საყრდენი ბგერა, რაც არ ნიშნავს იმას, რომ იგი კილოს მსაზღვრელია ნაგებობაში. იგი (ბანი) ყველა შემთხვევაში გამომდინარეობს ზედა ხმიდან და მას მიჰყვება. ქართული მრავალხმიანობის, მისი კილოური აზროვნებისა და ბგერათა სისტემისათვის უცხოა ისეთი ცნება, როგორიცაა პოლიკილოობა.

ახლა მოგვყავს ტონალური მოდულაციის მიღებული განსხვავებები ბგერათნყობაში. ორივე შემთხვევაში ათვლას ქვედა ფა-დან ვაწარმოებთ (იხ. მაგ. 8). აქ, როგორც აღვნიშნეთ, საერთო ბგერა არის მხოლოდ სოლ, დანარჩენი იცვლება. მოდულაციის დროს იცვლება 7 ნიშანი. მთელტონიანი საფეხურებით თუ გავყვებით, სეკუნდა ფა-სოლ-ს შორის შეგვხვდება ექვსი სხვადასხვა ბგერა. ასევე იქნება დაახლოებით სხვა ბგერებს შორისაც.

ძველი ქართული ბგერათნყობის შესწავლა უნდა გაღრმავდეს. ის, რაც წინამდებარე ნაშრომშია გამოკვლეული, ეს ძირითადი ბგერათნყობაა და არა საყოველთაოდ ქართული. ქართული მუსიკალურ დიალექტებში განსხვავება არის ბგერათნყობაშიც. ჩვენი აზრით, ძველი ქართული ბგერათნყობა შეიძლება შევადაროთ მადლიან ძველ ქართულ ენას – როგორი სხვაობაც არსებობს, სიმდიდრის თვალსაზრისით, ძველ ქართულსა და თანამედროვე, უცხოისტიყვებით სავსე ახალ ქართულს შორის, ისეთივე სხვაობაა ძველქართულ ბგერათნყობასა და ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის მიერ გამოყენებულ ბგერათნყობას შორის. ყველაფერთან ერთად, ძველ ქართულ ბგერათნყობას განსაკუთრებული ემოციური დატვირთვა აქვს. მისი აღდგენა გარკვეულწილად ხელს შეუწყობს ეროვნული სულის გამოღვიძებასაც.

გთავაზობთ ქართული წყობისათვის დამახასიათებელ ინტერვალებს
ნატურალური, პითაგორასა და ტემპერირებულ წყობასთან შეფარდებაში:

ინტერვალები	ნატურალური წყობა	პითაგორას წყობა	ტემპერირებული წყობა	ქართული წყობა
პატარა სეკუნდა	—	—	100 ც	—
დიდი სეკუნდა	204 ც	204 ც	200ც	—
სეკუნდა	—	—	—	154;172;204
პატარა ტერცია	316 ც	294ც	300 ც	—
დიდი ტერცია	386 ც	408 ც	400 ც	—
ტერცია	—	—	—	326;344;376
კვარტა	498 ც	498 ც	500 ც	498;530;548
კვინტა	702 ც	702 ც	700 ც	652;670;702
პატარა სექსტა	804 ც	804 ც	800 ც	—
დიდი სექსტა	884 ც	906 ც	900 ც	—
სექსტა	—	—	—	824; 856; 874
პატარა სეპტიმა	980 ც	1008 ც	1000 ც	—
დიდი სეპტიმა	1088 ც	1110 ც	1110 ც	—
სეპტიმა	—	—	—	996;1046;1028
ოქტავა	1200ც	1200 ც	1200 ც	1200ც

დამოწმებული ლიტერატურა

იოანე ბატონიშვილი. (1984). კალმასობა. კრებულში: გვერდნითელი, გურამ, ებრალიძე, ნოდარ და თვარაძე, რევაზ. (შემდგენლები). *ქართული პროზა*, ტ. VI. (გვ. 7-577). თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

როსებაშვილი, კახი. (1988). ქართული ხალხური სიმღერის კილოს განსაზღვრის საკითხისათვის. კრებულში: წურწუშია, რუსუდან (პ/მ რედ). *ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები*. სამეცნიერო შრომების კრებული. (გვ. 30-41). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

უმიკაშვილი, პეტრე. (1878). რამდენიმე შენიშვნა ქართული გალობის ნოტებზე გადაღებისათვის. *გაზეთი ივერია*, 44.

Ածաթթ ածթ (Ածաթ:աაა), Աի եծթե. (1905). *Էծած ճեթ ի չձծ ժգճեծ էյ ձծգճի ղի ճ* (ծած ածի ի-ծած ճի ղի ճ) *ի ձծի աի ճ ի ձի ճ*. *Ի ղի ճ: Օբի ձի ճ է. Ի աի ձի ճ*.

Օբի ղի ճ, Խծե. (1974). *Ածաի աაა-აიճა ააა. Էააა, Էծե. (Ի ա.აა)*. *Ի ճծ ածի აյ ղი ճეթի ղაթ*. (ნ.წ. 306-307). *Ի ղի ճ: Ոի ააიճა ղი ճეթი ղაթ*

მაგალითი 1.
EXAMPLE 1.

<p>ჰიპოფრიგიული კილო HypoPhrygian scale</p> <p>კვარტული წრით by fourth circle</p>	<p>ფრიგიული კილო Phrygian scale</p> <p>კვინტური წრით by fifth circle</p>

მაგალითი 2.
EXAMPLE 2.

<p>ჰიპოლიდიური კილო HypoLydian scale</p>	<p>დორიული კილო Dorian scale</p>

მაგალითი 3.
EXAMPLE 3.

„ნამოკრული“. ასრ. ს. ჩავლეიშვილი, ბ. ინჩკირველი და ვ. სიმონიშვილი.
"Tsamokruli" performed by S.Chavleishvili, S. Chkhishvili, V. Simonishvili.

კილოური მოდულაცია ფა ჰიპოფრიგიულის სოლ კილოდან ფა ჰიპოფრიგიულის
გავლით მი ბემოლ ჰიპოლიდიურში
Scale modulation from G scale of F HypoPhrygian; via F HypoPhrygian to Es HypoLydian.

სოლ კილო G scale

ფა კილო

ვო ი დი ლა დე ლა ვო დე ლა და ი დი ლა ა დი ლე ვო

vo i di la de la vo de la da i di la a di le vo

ო

დე ლა ვო ა დი ლე ი ვო დი ლა ვო

de la vo a di le i vo di la vo

ვა დი სო ა დი ლე ვო ა პა ლე ა ვო

va di so a di le vo a pa le a vo

Two systems of musical notation for voice and piano. The first system includes a key signature change from G major to F# major. The second system includes a key signature change from F# major to G major. The piano part has a melody with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system has a key signature change from G major to F# major. The second system has a key signature change from F# major to G major.

მაგალითი 4.
EXAMPLE 4.

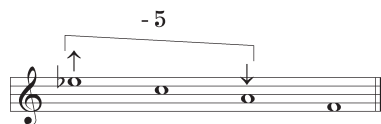
„შენ რომელმან განანთლენ“.
ასრ. ს. ჩავლეიშვილი, ბ. ინჰერველი და ვ. სიმონიშვილი.

“Shen romelman ganantlen”.
performed by S.Chavleishvili, B. Intskirveli, V. Simonishvili.

ტონალური მოდულაცია ფა ჰიპოფრიგიულის მი ბემოლ ჰიპოლიდიურიდან სოლ ჰიპოფრიგიულის ფა ჰიპოლიდიურში
Tonal modulation from F HypoLydian of F HypoPhrygian to G HypoPhrygian of F HypoLydian.

[illegible]

მაგალითი 5.
EXAMPLE 5.



მაგალითი 6.
EXAMPLE 6.

„ლილე“. ასრ. სოფ. ლატალის გუნდი
"Lile". performed by the choir from the village Latali

ფარდობა: მსოფ. ლატალი Lyra: 10/8 modulation

System 1:

სი	გეი	მა	დი	დი	ბი	ო
le	o	is	gi	di	di	bi o

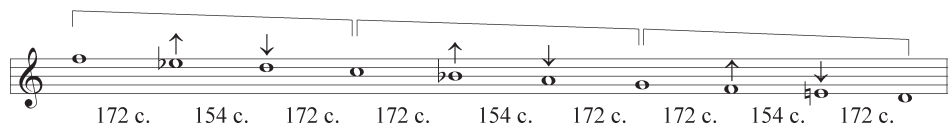
System 2:

რინ	გო	ოზ	ა	ში	ა	და	გოზ	დი	ვო
rin	go	oz	a	shi	a	da	goz	di	vo

System 3:

ლი	ლე	ვოზ	დი	ვო	პო	ლი	ლე	ო	ო	კუ	რა	ში
li	le	voz	di	vo	po	li	le	o	o	ku	ra	shi

მაგალითი 7.
EXAMPLE 7.



მაგალითი 8.
EXAMPLE 8.

ფა ჰიპოფრიგიული
F HypoPhrygian

სოლ ჰიპოფრიგიული
G HypoPhrygian



ქართული ხალხური მუსიკის გზათმყვანი შესახებ

მე გახლავართ ქართული ფოლკლორული მუსიკის დიდი ხნის შემსრულებელი და მკვლევარი, ნაკლებად – განაფული მუსიკისმცოდნე. მოხიბლული ვარ ქართული მუსიკის მიკროწყობით და ბოლო ხუთი წლის განმავლობაში ვიყენებ კომპიუტერს იმ თეორიების შესამოწმებლად, რომლებმაც უნდა ახსნან ქართული ბგერათწყობის აღნაგობა. დღეს მოკლედ ვისაუბრებ ჩემი მეთოდის შესახებ და ჩამოვაყალიბებ მისგან გამომდინარე რამდენიმე დასკვნას.

შემთხვევითი მსმენელისთვისაც კი ნათელია, რომ ქართულ მუსიკაში არის მიკროწყობა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ხალხური მუსიკა დღემდე ძირითადად შემორჩენილია, მისი წყობა ბევრად სახეშეცვლილი და დამახინჯებულია. პროფესიონალი მომღერლები არ მღერიან სოფლელი მომღერლების წყობაში და თანამედროვე მომღერლები კი – ძველი ჩანაწერების იდენტურად. ფორტეპიანოს და ძირითადად ევროპული პროფესიული მუსიკის პოპულარიზებამ გამოიწვია ის, რომ წყობა გახდა უფრო ტემპერირებული და ქრომატიზებული.

აუთენტურ შემსრულებლებთანაც კი არაა ერთიანი ქართული წყობა. წყობა განსხვავდება რეგიონების მიხედვით და მათ გარეშეც. მაგალითად, 1997 წელს სვანეთში ყოფნისას, მე ვეუფლებოდი ჭუნირზე დაკვრას ჩემი მასპინძლის – ისლამ ფილფანის სახლში სოფელ ლენჯერში. მისმა დამ, ნათელა ფილფანმა შემისწორა ჩემი წმინდა წყობა მინორული სეპტიმით, რაც ხდოდა მას ოდნავ მინორულს. მან მითხრა: „ლენჯერში ჩვენ ასე ვაკეთებთ, უფრო ტკბილად. სხვაგან კი, ლატალში, უფრო მკვეთრად უკრავენ“. ლატალი ლენჯერიდან არაა გამოყოფილი მაღალი მთებით, მდინარეებითა თუ ტყეებით. ის სამ კილომეტრში იმყოფება მთავარი გზიდან. თეორიები ქართული წყობის შესახებ უნდა იყოს მოქნილი, ითვალისწინებდეს ადგილობრივ, ლოკალურ თავისებურებებსა და ცვლილებებს. აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს წყობებს შორის განსხვავება ჯერ კიდევ საკმაოდ მნიშვნელოვანია. მე ვმუშაობ მხოლოდ დასავლეთ საქართველოს მუსიკის წყობაზე.

ქართული წყობის შესახებ სისტემური იდეების შესწავლა კომპიუტერზე მე დავიწყე 1997 წელს. მე გამოვიყენე shareware პროგრამა სახელწოდებით Csound, რომელიც მუშაობს DOS-ის პლატფორმაზე Windows 95-ის კომპიუტერში, Perl-ის გამოყენებით ინტერფეისში, რომელიც ჩემთვის შექმნა მეგობარმა ტიმ პიერლმა. ყველა software (პროგრამული უზრუნველყოფა) თავისუფალია (შესაძლებელია MIDI-ში ე.წ. „pitch bend“-ის თავისებურების გამოყენება).

პროცესი შემდეგნაირად წარმართება: თეორიულად ხდება ბგერათსიმაღლეების პროგნოზირება. თქვენ გამოთვლით მოსალოდნელ სიმაღლეებს, კომპიუტერს უბრძანებთ მის შესრულებას, მოუსმენთ შედეგს და იღებთ გადაწყვეტილებას, არის თუ არა ეს ბგერები სწორი. თუ არა, მაშინ თქვენ გადაამონ-

მებთ თქვენს თეორიას, კომპიუტერს გადააპროგრამებთ და შეადარებთ შედეგს წინასთან.

წყობის თეორიის შემონმებისას კომპიუტერის უდიდესი ღირებულება შეიძლება გამოიხატოს შემდეგი სიტყვებით: „ნარჩენები შიგნით, ნარჩენები გარეთ“. თუ თეორია უვარგისია, მომღერალთა ანსამბლი მაინც არ იმღერებს უსუფთაოდ. ისინი ქვეცნობიერად დარჩებიან წყობაში. კომპიუტერი კი კვლავ დაუკრავს იმ სისულელეს, რაც გამომდინარეობს თქვენი თეორიიდან: „ნარჩენები შიგნით, ნარჩენები გარეთ“. თუ ბგერითი შედეგი საშინელია, შეცდომაა იფიქრო, რომ მოძებნილია სწორი პასუხი. ამგვარად, კომპიუტერი უფრო დამანგრეველია, ვიდრე თეორიების შემქმნელი. MIDI-ს გამოყენება იძლევა უფრო მეტი ბგერითი არჩევანის საშუალებას, მაგრამ არც ერთ არჩევანს არ შეიძლება უწოდო „მოხუცი გლეხები“.

კომპიუტერის გამოყენებისას გეგონებათ, რომ გამოიგონებთ ელევანტურ თეორიულ მოდელს, შედეგად კომპიუტერისგან მოისმენთ ბგერებს, რომლებიც სრულიად არ ემსგავსება რეალურ შესრულებას და თქვენ იტყვით: „ეს არის ის, რაც ჰგავს ქართული მუსიკის ჟღერადობას“. მაშინ, როდესაც თქვენ ამოდელვებთ სიმღერის წყობას, მნიშვნელოვანია მოძებნოთ ჯგუფისა თუ მომღერლების სამაგალითო შესრულება, რომელსაც განიხილავთ აუთენტურად.

ხუთწლიანი მუშაობის შემდეგ გამიჩნდა რამდენიმე იდეა იმის შესახებ, თუ როგორ მუშაობს წყობის მოდელი. გარდა ამისა, მე ვიცი – და თქვენც უნდა იცოდეთ, – რომ ჩემს მიერ ჩამოყალიბებული ზოგიერთი დებულება საკამათო იქნება.

პირველი – ქართული მუსიკის მიკროწყობა არის უნიკალური ბგერათრიგის და არა იმის შედეგი, რომ მომღერლები ეძიებენ საყრდენს ევროპულ ბგერათწყობაში. როდესაც ქართველი მომღერალი მღერის ამაღლებულ კვარტას, ის არ ფიქრობს ჯერ მის წმინდა სახით აგებაზე და მხოლოდ შემდეგ ამაღლებაზე; ის უბრალოდ ფიქრობს კვარტაზე, როგორც განსხვავებული სიდიდის მქონე ინტერვალზე. შედეგად, არც ერთი წყობის მოდელი არ იქნება წარმატებული, თუ ის ცდილობს წყობაში მოაქციოს სიმღერის ცალკეული მომენტები და არა სხვადასხვა მდებარეობის ნებისმიერი ბგერა. სხვანაირად რომ ვთქვათ, მიკროწყობა ქართულ მუსიკაში წარმოადგენს კონსტანტას და არა შემთხვევით სამკაულს. თუ თქვენ აფასებთ ქართული მუსიკის ჩანაწერების უმეტესობას, საპირისპირო მიმართულებით უნდა იფიქროთ: აკურატულები უნდა იყოს იმ შემთხვევაში, თუ ისრები დასმულია გასაღების ნიშანთან.

მეორე – მე დავასკვნენი, რომ წყობის მოდელი შეიძლება იყოს წარმატებული და სრული, თუ ის აიგება ოქტავების გარშემო. არსებობს მიზეზი, რაც გვაფიქრებინებს შემდეგს – ქართული ბგერათრიგი ვითარდება კვინტის და არა ოქტავის ფარგლებში, კვინტური საფეხური ფუნქციონირებს პირველი საფეხურის დუბლირების, გაორმაგების, გამეორების სახით. რადგანაც ოქტავური სისტემა ამგვარად იწოდება ოქტავის საფეხურის გამეორების გამო, ჩემმა კოლეგამ – ალან გასერმა ანალოგიურად შემოგვთავაზა სახელწოდე-

ბა “quintave” („კვინტავა“) იმ სისტემისათვის, რომელიც იმეორებს კვინტურ საფეხურს. ქართულ მუსიკაში ოქტავის მნიშვნელობაზე მე მოგვიანებით ვისაუბრებ.

მესამე – ბგერათრიგის ყველა ინტერვალი არის უფრო მცირე, ვიდრე ფორტეპიანოს მთელი ტონი და უფრო დიდი, ვიდრე ფორტეპიანოს ნახევარტონი. შესაძლოა, აქ ინტერვალების მანძილის ბევრი განსხვავებული ვარიანტია, მაგრამ ქართული წყობის წარმატებულ მოდელში არც ერთი ინტერვალი არ იქნება სხვაზე ორჯერ მეტი ან ნაკლები. მაჟორული ინტერვალი არის პატარა, მინორული კი – უფრო ფართო ფორტეპიანოს ნახევარტონთან შედარებით და რეალურად უნდა გავიაზროთ, როგორც სამეოთხედტონი. რა ხდება იმ შემთხვევაში, როდესაც ეს ინტერვალები ურთიერთშეფარდებულია უფრო ფართო ინტერვალის შესაქმნელად? არსებობს ქართული ინტერვალების ზომების რამდენიმე მკაფიო ამპლიტუდა, რაც ემყარება ჩემს კომპიუტერულ შედეგებს, და სმენით გამოცდილებას უფრო მეტად, ვიდრე თეორიას.

ინტერპალური რიბი

	ქართული	JUST
ოქტავა:	1215-1225	1200
კვარტა:	515-525	498
მაჟორული ტერცია:	355-370	386
მინორული ტერცია:	330-345	316
მაჟორული საფეხური:	175-185	182/204
მინორული საფეხური:	145-165	112

ქართულ წყობაში მაჟორულ და მინორულ სამხმოვანებებს შორის არსებული განსხვავება უფრო უმნიშვნელოა, ვიდრე Just ინტონაციაში და კვარტა არის უფრო ამაღლებული, ვიდრე წმინდა. ბგერათრიგის კვინტური გამეორების გამო, ოქტავა წარმოიქმნება როგორც გადიდებულ კვარტაზე წმინდა კვინტის დამატება. ეს იმას ნიშნავს, რომ ოქტავა ქართულ წყობაში არ წარმოადგენს ნამდვილ ოქტავას, ის უფრო მაღალია. რა თქმა უნდა, ქართულ მუსიკაში გვხვდება ისეთი ნიმუშები, სადაც გამოიყენება წმინდა ოქტავა. ვფიქრობ, აქ უნდა იყოს გათვალისწინებული ახალი ორნამენტული გამეორებები.

მე წარმოგიდგინეთ ბგერათრიგი, სადაც თითოეული საფეხურის ამპლიტუდა დაახლოებით 10-20 ცენტს შორისაა. შესაძლოა, ეს ვარიანტი უფრო ზუსტია ქართული წყობისათვის. იდეალური მოდელი იმდენად მოქნილი უნდა იყოს, რომ გამოთვალოს აუთენტური მომღერლების მიერ წარმოქმნილი წყობის ცვალებადობანი; და არ უნდა შეიქმნას აბსოლუტური წესი, რომელიც ჭეშმარიტ შესრულებას „არასწორის“ იარღილს მიანიჭებს. მოდელი, რომელიც

ახლა მინდა აღვწერო, წარმოადგენს ჩემი და ჩემი კოლეგის – გაი ბრევერის ურთიერთთანამშრომლობის ნაყოფს.

საფეხურები	წმინდა კვინტის ბგერათრიბი	JUST
9	1404	1404
8	1228.5	1200
7	1053	1018
6	877.5	814/884
5	702	702
4	526.5	498
3	351	316/386
2	175.5	204
1	0	0

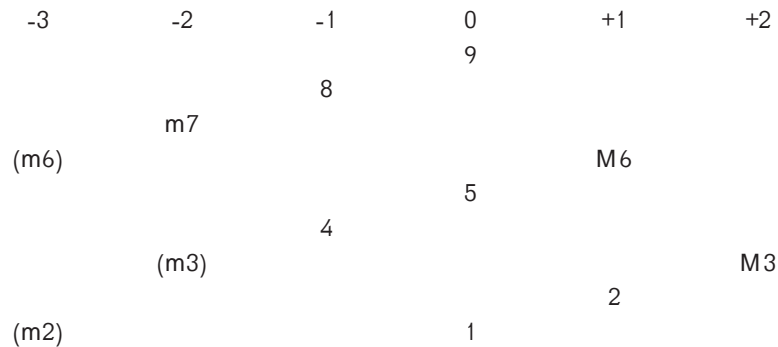
როგორც აღვნიშნე, ქართულ ბგერათრიგში ყველაზე ფართო და ვიწრო ინტერვალები უფრო განსხვავებული ზომისაა, ვიდრე მთელი და ნახევარტონი ფორტეპიანოზე. ლოგიკურად, ინტერვალების კიდურა ზომები არის თანაბარი – წმინდა კვინტა უნდა გაიყოს ოთხ იდენტურ ნაწილად. შედეგად ვიღებთ 175.5 ცენტს, რომელსაც მე ვუწოდებ „quint“, რამეთუ ის კვინტავის სფეროს განეკუთვნება. როდესაც შეაერთებთ ორ „quint“-ს – მიიღებთ ტერციას 351 ცენტით, რაც ზუსტად შუაზე ყოფს კვინტას (ამიტომ ის არც მაჟორულია, არც მინორული და არც ნეიტრალური); ამალღებული კვარტის სიდიდე კი იქნება 526.6 ცენტი. ეს არის ძირითადი ბგერათრიგი, და მე არ ვაპირებ იმის მტკიცებას, რომ რეალურ ცხოვრებაში ვინმე მღერის ამ მეთოდით. მაგრამ „quint“-ის ბგერათრიგი, სანამ არაა რეალურად გამოყენებადი, ღირებულია, როგორც წყობის რეალური და მოქნილი სისტემის თეორიული ჩარჩო.

„quint“-ბგერათრიგთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს კომას სამუსიკისმცოდნეო კონცეფცია. კომა არ ფუნქციონირებს ბგერათრიგის ინტერვალის სახით, მაგრამ სხვა ინტერვალების რეგულირების საშუალებას წარმოადგენს. როდესაც ინტერვალი რეგულირდება ზევით ან ქვევით ერთი კომას ფარგლებში, ჩვენ ვამბობთ, რომ ესაა „კომას ცვალებადობა“. Just ინტონაციაში შეიძლება მივიღოთ კომას ცვალებადობა 22 ცენტში პითაგორელების თეორიასთან შედარებით. ახლანდელი მაჟორული ტერცია, მაგალითად, არის 22 ცენტით დაბლა, ვიდრე პითაგორელების მაჟორული ტერცია. ამგვარად, ახლანდელი ინტონაციური სისტემა სცნობს 408 ცენტიანი მაჟორული ტერციის არსებობას, მაგრამ უფრო ხშირად გამოიყენება ერთი კომით დაბლა არსებული მაჟორული ტერცია 386 ცენტით.

ჩემი კოლეგა, გაი ბრევერი ცდილობდა ამ იდეის ქართულ წყობაში გატარებას. რეალური სიმაღლეები დაკავშირებულია კომის ცვალებადობასთან

უფრო თეორიულ ბგერათრიგში, მხოლოდ ორი განსხვავებით: ბგერათრიგი ცვალებადი სიმაღლით არის წმინდა კვინტის და არა პითაგორელების ბგერათრიგი; კომას ცვალებადობის ზომა არაა ფიქსირებული, იგი ვარიაბელურია.

კვინტ-კომას ბგერათრიგი



კვინტ-კომას ამ დიაგრამაზე, რომელიც მოძრაობს ზევით და ქვევით ერთ დონეზე, წარმოდგენილია წმინდა კვინტის ინტერვალი. ერთი კოლონის მარჯვნივ გადაწევა წარმოგვიდგენს კვინტის სიმაღლის აწევას ერთი კომით (კომის ზომა ცენტებში არაა გამოსახული), ხოლო კოლონის მარცხნივ – დაწევას ერთი კომით.

როგორც ხედავთ, მეორე და მეოთხე საფეხურები შეცვლილია ერთი კომით, ხოლო ტერცია კი – ორი კომით. მაჟორული ინტერვალი ერთი კომით მაღალია კვინტაზე; მინორული – სამი კომით დაბალი კვინტაზე. რა თქმა უნდა, მე ვიცი, რომ ქართველი სოფლელი მომღერლები არ ფიქრობენ ბგერათრიგზე და კომას ცვალებადობაზე.

ნეიტრალური წყობის საფეხური შეიძლება გამოიხატოს კომას ზომით: პატარა კომა წარმოქმნის შედარებით ნეიტრალურ წყობას, მაშინ, როდესაც ფართო, დიდი კომა ქმნის შედარებით ქრომატიულ ინტონაციას. მას შემდეგ, რაც მაჟორული და მინორული სამხმოვანებები (რომლებიც, როგორც ვიცით, ერთმანეთთან ძალიან ახლოსაა) კვინტ-კომას ბგერათრიგში გამოიყოფა ოთხი კომით, კომა უნდა იყოს ძალიან პატარა, უფრო პატარა, ვიდრე ახლანდელი ინტონაციის კომა. ზოგიერთ შემთხვევაში 11-ცენტის კომა წარმოქმნის ისეთ შედეგს, რომელიც ძალზე ახლოსაა ქრომატიულთან, და ისეთი პატარა კომა კი, როგორიცაა 4-ცენტის კომა – წარმოქმნის ზოგიერთი სიმღერებისთვის დამახასიათებელ წყობას.

ჩემი კოლეგა გლენ ნიკერბოკერი აწარმოებს ექსპერიმენტებს სვანურ მუსიკალურ წყობაზე, რაც გამორიცხავს კვინტ-კომა ბგერათრიგის სპეციალურ არსებობას. მას არ აღუწერია ის ამ კუთხით, მაგრამ აღმოაჩინა, რომ ამ ბგერათრიგისთვის სწორი კომის ზომაა დაახლოებით 7 ცენტი. თქვენ შეგიძლიათ შექმნათ მაჟორული ინტერვალი, რომელიც მცირეპროპორციული

ინტერვალი. იგი ახლოსაა ახლანდელ ინტონირებასთან 10/9-ით. ყველა სხვა ინტერვალი, რომელიც შეიცავს გადიდებულ ოქტავას, ასევე იქნება რაციონალური. ეს პრობლემის ელევანტური, დახვეწილი გადანაცვებაა. ჩემი მოდელი გარკვეულწილად უარს ამბობს ელევანტურობაზე მოქნილობის გამო: მე მინდა შევქმნა ცვალებადობების დამშვეები სტრუქტურა, ჩარჩო, რომელიც გაფართოვდება და შევიწროვდება რეგიონისა თუ კონკრეტული მომღერლიდან გამომდინარე.

თუ თქვენ ჩათვლით, რომ 28-ცენტნიანი კომა ძალიან დიდია ქართული მუსიკისათვის, თქვენ შექმნით მაჟორულ ინტერვალს 9:8 თანაფარდობით, პითაგორას წყობის შედეგს. ჩვენ უნდა დავახასიათოთ კვინტ-კომას ბგერათრიგი, როგორც კონტინუუმი, რომელიც შეიცავს პითაგორას წყობას ქრომატიულ უკიდურესობაში და წმინდა კვინტურ წყობას – ნეიტრალურ უკიდურესობაში.

მე შევადარე სიმღერის „ლაჟღვაში“ სამი შესაძლებელი ვარიანტი, რომელიც შეასრულა ანსამბლმა „რიჰო“ სვანეთიდან (ფირფიტებიდან „Georgie: Polyphonies Vocales de Svanetie“ (INEDIT / Maison des Cultures du Monde W 260090).

ჩემს მიერ აღწერილი კვინტ-კომას ბგერათრიგის გამოყენებით, კომას ცვალებადობით 11 ცენტში, იქმნება ვერსია, რომელიც მაფიქრებინებს, რომ ბგერათა ეს ვარიანტი უფრო ქრომატიულია, ვიდრე რეალური შესრულება: ტერციები ძალიან „ტკბილია“, რბილი, კვარტები კი – ძალიან დაბალი.

კვინტ-კომას ბგერათრიგი: 11-ცენტნიანი კომა

	-3	-2	-1	0	+1	+2	JUST
9				1404			1404
8			1217				1200
7		1031					1018
6	(844)				888		814/884
5				702			702
4			515				498
3		(329)				373	316/386
2	(142)				186		204
1				0			0

შემდეგ ვერსიაში გამოყენებულია კომა 7-ცენტნიანი ცვალებადობით გლენ ნიკერბოკერის 10:9 ბგერათრიგის შესაქმნელად. მე ძალიან უმნიშვნელოდ ვახდენ რეგულირებას, ამიტომ წინა და ბოლო ვერსიებს შორის არსებული განსხვავება მოგეჩვენებათ მეტად უმნიშვნელოდ, მაგრამ ყველა ურთიერთკავშირი არის ნეიტრალური. ვფიქრობ, ამ ვერსიაში წარმოდგენილი წყობა ახლოსაა აუთენტური შესრულების წყობასთან.

კვინტ-კომას ბგერათრიბი: 7-ცენტინი კომა

	-3	-2	-1	0	+1	+2	JUST
9				1404			1404
8			1222				1200
7		1039					1018
6	(857)				884		814/884
5				702			702
4			520				498
3		(337)				365	316/386
2	(155)				182		204
1				0			0

4-ცენტინი ცვალებადობით კომასადმი მიმართვა წარმოქმნის ვერსიას კიდევ უფრო ნეიტრალური წყობით. საკამათოა, რომ წყობა ამ ვერსიაში ასევე აუთენტური შესრულების ზონაშია.

კვინტ-კომა ბგერათრიბი: 4-ცენტინი კომა

	-3	-2	-1	0	+1	+2	JUST
9				1404			1404
8			1224				1200
7		1045					1018
6	(865)				882		814/884
5				702			702
4			522				498
3		(343)				359	316/386
2	(163)				180		204
1				0			0

რომელი ვერსიაა უკეთესი შემსრულებლისთვის? ვერ გეტყვით. ალბათ, ამიტომაც, არსებობს თვით შესრულების ამდენი ვარიანტი, მაგრამ ვფიქრობ, ორივე ვერსია ახლოსაა ორიგინალთან.

არის ეს მოდელი სპეციფიკური მხოლოდ სვანეთისთვის? ჩატარებული სამუშაო მაძლევს საშუალებას ვიფიქრო, რომ კვინტ-კომა ბგერათრიბი გარკვეულწილად ესადაგება დასავლეთ საქართველოს – გურიის, სამეგრელოს – მუსიკას. იგი ასევე შეიცავს პოტენციალს ბგერათრიბის ისეთი ვარიანტების დასადგენად, როგორიცაა, მაგალითად, დაბალი მეორე კადენციებად (ეს მე მომავალში უნდა გამოვცადო).

პრობლემა, რომლითაც მე ვხელმძღვანელობდი ამ ბოლო წლებში, ახლოსაა იოსებ ჟორდანიას პასუხთან, რომელიც მან გამცა ქართული წყობის შესახებ გამართული ჩვენი პირველი საუბრისას (5 წლის წინ, ჩემი კომპიუტერული ექსპერიმენტების სანყის სტადიაზე). მან თქვა, რომ თითოეული

სიმღერისა თუ რეგიონალური სტილისათვის დამახასიათებელია ამპლიტუდა, რომლის ფარგლებშიც ვარიირდება აუთენტური წყობა. მაგრამ თქვენ შეგიძლიათ მკითხოთ – თუ არ არსებობს ერთიანი, ერთადერთი ქართული წყობა, რაღას ვეძებ ამ კომპიუტერული მოდელებით? ჩემი პასუხი უნდა ამტკიცებდეს, რომ „ქართული წყობა ვარიირდება“, რასაც მომდევნო კითხვა უნდა მოსდევდეს – „ვარიირდება რისგან?“ თუ ჩვენ აუთენტური წყობის ვარიანტების ზონას რეალური ბგერათსიმალის საფეხურისთვის გავიაზრებთ, როგორც ბგერათა სიმალეების სიმრავლეს, მაშ რა დგას ამ სიმრავლეთა ცენტრში? რა აწესრიგებს მას? იმის მტკიცება, რომ ქართული წყობა ვარიირდება თანაბარი ტემპერამენტით ან Just ინტონაციით, აზრს მოკლებულია; არც ერთი ოქტავაზე დაფუძნებული ბგერათრიგი არაა მისაღები ზემოაღწერილი კვინტავის სისტემისათვის.

ვიცი, არსებობს ქართული წყობის ჩემი თეორიისგან განსხვავებული შეხედულებები. ვურჩევდი სხვა ავტორებს, შეამოწმონ თავიანთი იდეები, ბგერათრიგები კომპიუტერული მოდელების შექმნის მეშვეობით და მოახდინონ შედეგების ცირკულირება. როგორც მომღერალი, მე სიამოვნებას მანიჭებს მხოლოდ მოქმედება (სიმღერა), მაგრამ მე ასევე მანიჭებს სიამოვნებას იმის გაგება, თუ რას ვაკეთებ. ამ ექსპერიმენტების ჩატარებისას ჩემი მთავარი ამოცანა იყო ამ მშვენიერი მუსიკის ჩვენთვის საბოლოოდ გაგება და მისით ტკბობა.

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

STUART GELZER

TESTING A SCALE THEORY FOR GEORGIAN FOLK MUSIC

I am a long-time singer and student of Georgian folk music, rather than a trained musicologist. But I am fascinated by the microtuning in Georgian music, and for the past five years I have been using a computer to test theories that would explain the construction of the Georgian scale. In this paper I will briefly discuss my methods and explain some of the conclusions to which my experiments have led.

It is clear even to the casual listener that microtuning is present in Georgian music. However, though the survival of Georgian folk music as a whole is remarkable, there is much corrupted tuning. Professional singers do not tune the way village singers do, and modern singers do not tune the way singers on the oldest recordings do. The popularity of the piano and of European tonal music in general has made tuning more tempered and more chromatic.

But even among authentic performers there is not one single Georgian tuning. Tuning differs between regions, and it differs even within regions. For example, when I was in Svaneti in 1997, I was practicing the *chunir* (an unfretted string instrument) at the home of my host, Islam Pilpani, in the village of Lenjeri. His sister, Natela Pilpani, corrected my almost neutral tuning of a minor seventh, making it slightly more minor. She said, "This is how we do it in Lenjeri, more sweetly. The other way, more cutting, is how they do it in Latali." Now, the village of Latali is not separated from Lenjeri by high mountains or rivers or forests. It is three kilometers away, along the main road. Any successful theory of Georgian tuning will need to be flexible enough to allow for that kind of local variation. The differences between eastern Georgian and western Georgian tuning are still greater. I myself am currently working only on modeling western Georgian tuning.

I first began testing systematic ideas about Georgian tuning on a computer in 1997. I use a shareware program called *Csound*, running on a DOS platform on a Windows 95 computer, with an interface using Perl that was designed for me by a friend, Tim Peierls. All of the software is free (It is also possible to use the "pitch bend" feature in MIDI, but harder to make global changes).

The process is this: A theory makes predictions about pitches. You calculate the expected pitches, you instruct the computer to perform them, you listen to the result and decide if it sounds right. If not, you adjust your theory, reprogram the computer, and decide if the result is better or worse.

The greatest value of a computer in the process of testing tuning theories is captured in the saying, "garbage in, garbage out." If a theory is garbage, an ensemble of singers will not be able to sing out of tune to follow it; they will unconsciously adjust to stay in tune, while still believing they are testing the theory. A computer, however, does not care, and will play back nonsense if that is what your theory demands: "garbage in, garbage out." It is hard to delude yourself that you have found the right answer if the results sound horrible. In that way, the computer is a destroyer rather than a creator of theories.

The greatest drawback of using a computer is that no computer voice sample has yet been invented that sounds like an old Georgian villager. The timbre of the voices is so important to questions of harmonics and tuning that it is a serious handicap to be forced to make tuning decisions on the basis of something that sounds like a computer-generated sine wave. Using MIDI output will give you more choices, but none of the choices is called “old farmers.”

The great temptation of using the computer is that you will think up an elegant theoretical model, you will hear results from the computer that sound interesting but do not perfectly resemble actual performance, and you will say, “But this is what Georgian music would sound like, if only they were singing it right!” Before you model the tuning of a song, therefore, it is important to choose a target performance or group of performances that you consider authentic.

After five years of testing, I have some ideas about what works in a tuning model. However, I know—and you should know—that many of my conclusions below are in dispute.

First, microtuning in Georgian music is the result of a unique scale, and not a matter of singers choosing to “bend” the pitches of the common European scale. When a Georgian singer sings a raised fourth, he is not thinking of a perfect fourth and then raising it; he is simply thinking of the fourth as a different sized interval. As a result, no tuning model will be successful if it tries to tune certain isolated moments in a song, rather than every occurrence of every note. In other words, microtuning is constant in Georgian music, and not just an occasional decoration. If you judge by most transcriptions of Georgian music, you would think the opposite: you will see arrows here and there, implying that you should pitch those notes differently from the notes without arrows. It would be more accurate if transcribers put their arrows in the key signature.

Second, I doubt that a tuning model can be complete and successful if it is built around octaves. There are strong reasons for thinking that the Georgian scale cycles at the fifth instead of the octave, and the fifth step functions as a doubling of the first. Since the octave system is so named because it repeats at the eighth step, my colleague Alan Gasser has coined the name “quintave” system for a system that repeats at the fifth step. In my experience, the most effective computer models of Georgian tuning are built in some way on the quintave system. The place of octaves in Georgian music I will discuss later.

Third, all the steps of the scale are smaller than a piano whole step and bigger than a piano half step. It is possible that there are many different step sizes, but in any successful model of Georgian tuning no step will be twice as big as another; all the steps are much closer to the same size. The major steps are small, and the minor steps are much larger than a piano half step and should really be thought of as three-quarter steps. What happens when those steps are combined to produce larger intervals? Here are some very rough ranges, in cents, for plausible Georgian interval sizes, based only on my computer results and on listening, rather than on theory.

INTERVAL RANGES

	GEORGIAN	JUST
eighth:	1215-1225	1200
fourth:	515-525	498
major third:	355-370	386
minor third:	330-345	316
major step:	175-185	182/204
minor step:	145-165	112

The difference between major and minor thirds is much smaller in Georgian tuning than in Just intonation, and the fourth is sharper than perfect. Because the scale repeats at the quintave, the eighth degree is produced by adding a perfect fifth to a raised fourth. This means the eighth degree in Georgian tuning is not a true octave, but sharper than an octave. There are, of course, examples of true octaves in Georgian music. I think they should be considered recent ornamental doublings.

I have offered a range of between 10 and 20 cents for each scale degree. Is it possible to be more precise about Georgian tuning? Not without beginning to exclude some of the authentic performances we are trying to model. An ideal model, then, would be flexible enough to account for the tuning variations produced by authentic singers, rather than creating an absolute rule that turns out to label most real performance as "incorrect." The model I am going to describe is the product of a collaboration between my colleague Guy Brewer and me.

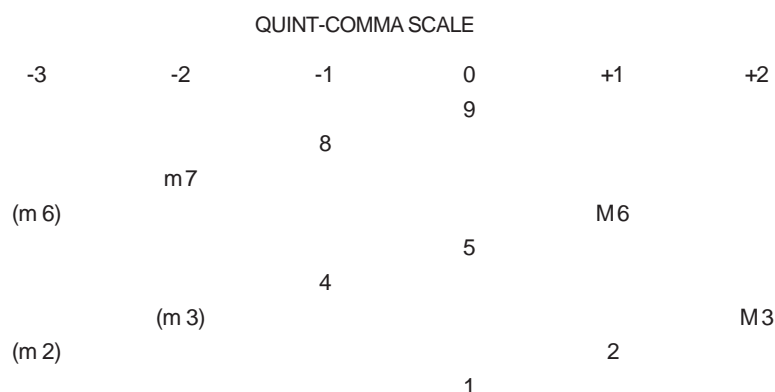
DEGREE	PURE QUINT SCALE	JUST
9	1404	1404
8	1228.5	1200
7	1053	1018
6	877.5	814/884
5	702	702
4	526.5	498
3	351	316/386
2	175.5	204
1	0	0

I have said that the largest and smallest steps in the Georgian scale are much closer in size than piano whole and half steps. The logical extreme of steps that approach the same size is to divide the perfect fifth into four identical parts of 175.5 cents; I have named that interval the "quint," because it belongs to the world of the quintave. When you put two quints together, you get a third of 351 cents that exactly bisects the fifth (and is therefore neither major nor minor but perfectly neutral), and a raised fourth of 526.5 cents. The only small-ratio interval is the perfect fifth; all other intervals are irrational. This is a radical scale, and I am not going to argue that

anyone sings this way in real life. But the quint scale, while not really a usable scale in its own right, is valuable as the theoretical framework of a realistic and flexible tuning system.

What we need to add to the quint scale is the musicological concept of the comma, a very small interval that does not function as a scale step in its own right but serves as a unit of adjustment for other intervals. When an interval is adjusted, higher or lower, by the amount of one comma, we speak of it as a “comma shift.” The pitches in Just intonation can be derived by a comma shift of 22 cents from the pitches in the Pythagorean circle of fifths. The Just major third, for example, is 22 cents lower than the Pythagorean major third. So the system of Just intonation recognizes the existence of a possible (though fairly hypothetical) major third at 408 cents, but locates a more useful major third one comma shift away, at 386 cents.

The inspiration of my colleague Guy Brewer, in work not yet published, was to carry over to Georgian tuning this idea of real pitches related by comma shift to a more theoretical scale—but with two differences: the scale that the pitches shift from is the pure quint scale, not the Pythagorean scale; and the size of the comma shift is variable, not fixed. The arrangement of the pitches on this comma grid is my own work, based on a great deal of trial and error.



On this diagram of the quint-comma scale, moving straight up or down one level represents a pure quint step. Pitches separated by a perfect fifth, which is to say four quints, are found in the same column. Moving one column to the right represents raising the quint pitch by one comma—without specifying the size of that comma in cents—and moving one column to the left means lowering the quint pitch by one comma.

The second and fourth degrees are shifted from their quint values by one comma, while the thirds are shifted by two commas. The major step is one comma higher than a quint; the minor step is three commas lower than a quint. Of course, I do not imagine that a Georgian village singer is thinking about quint scales and comma shifts, any more than a European village singer is thinking about Pythagorean tuning and comma shifts; I am talking about deeply internalized practice at singing what sounds right.

The degree of neutral tuning can be expressed by the size of the comma: a small comma produces relatively neutral tuning, with pitches close to the pure quint values, while a large comma produces relatively chromatic tuning. Since the Georgian major and minor thirds—which we know lie closer together than the thirds of Just intonation—are separated in the quint-comma scale by four commas, the comma clearly must be very small, much smaller than the comma of Just intonation. In some cases a comma of 11 cents produces results that are already verging on too chromatic, and a comma as small as 2 cents produces plausible results for some songs.

My colleague Glenn Knickerbocker, in work not yet published, has been experimenting with a tuning for Svan music that turns out to be a special case of the quint-comma scale. He would not describe it in these terms, but he has discovered that, by applying the right comma size (about 7 cents) to this scale, you can produce a major step that is a small-ratio interval, the familiar 10:9 of Just intonation, and that all other intervals, including the raised octave, will also be rational. This is an elegant solution. My own model sacrifices some elegance for flexibility: I want to establish a structure that permits variation, a framework that can expand and contract depending on the region and the singer.

One other special case of the quint-comma scale is worth mentioning. If you choose a comma of about 28 cents—much too large for Georgian music—you will produce a major step equal to the 9:8 ratio, resulting in Pythagorean tuning, precisely and at every interval. We might therefore describe the quint-comma scale as a continuum that includes Pythagorean tuning at the chromatic extreme and pure quint tuning at the neutral extreme.

By way of example of my method, I will compare three possible models of the song “Lazhghvash,” performed by the ensemble Riho, from Svaneti, on the recording “Georgie: Polyphonies Vocales de Svanetie” (INEDIT / Maison des Cultures du Monde W 260090).

Using the quint-comma scale I have described, with a comma shift of 11 cents, produces a version that I think sounds more chromatic than the real performance: the thirds are too sweet, the fourths too low.

QUINT-COMMA SCALE: 11-CENT COMMA							
	-3	-2	-1	0	+1	+2	JUST
9				1404			1404
8			1217				1200
7		1031					1018
6	(844)				888		814/884
5				702			702
4			515				498
3		(329)				373	316/386
2	(142)				186		204
1				0			0

Applying a comma shift of 7 cents produces Glenn Knickerbocker's 10:9 all-rational scale. Because the adjustments are tiny, the differences between this version and the last one are close to inaudible, but all the relationships are in fact more neutral. I think the tuning in this version is within the zone of authentic performances.

QUINT-COMMA SCALE: 7-CENT COMMA

	-3	-2	-1	0	+1	+2	JUST
9				1404			1404
8			1222				1200
7		1039					1018
6	(857)				884		814/884
5				702			702
4			520				498
3		(337)				365	316/386
2	(155)				182		204
1				0			0

Applying a comma shift of 4 cents, with tuning still more neutral, produces a version that I would argue also falls within the zone of authentic performances.

QUINT-COMMA SCALE: 4-CENT COMMA

	-3	-2	-1	0	+1	+2	JUST
9				1404			1404
8			1224				1200
7		1045					1018
6	(865)				882		814/884
5				702			702
4			522				498
3		(343)				359	316/386
2	(163)				180		204
1				0			0

Which version is a better match for this performance? I don't know—partly because there is so much variety in the tuning of the performance itself. But I think that both the 7-cent and the 4-cent versions come very close to capturing the original.

Is this tuning model specific to the music of Svaneti? My recent work encourages me to think that the quint-comma scale deserves further investigation as a model for the music of the western Georgian regions of Guria and Samegrelo, at least. The quint-comma scale also contains the potential for interesting scale variants, such as flat seconds before the cadence, that I am only beginning to examine.

The assumption that has guided my work in recent years is close to the answer Joseph Jordania gave me when I first spoke to him about Georgian tuning, at the beginning of my computer experiments five years ago: for each song or regional

style, there is a range within which authentic tuning can vary. But, if there is no single correct Georgian tuning, what am I looking for with these computer models? My answer would be that the statement, "Georgian tuning varies," demands the response, "varies from what?" If we think of the zone of authentic tuning variants for a particular scale degree as a cloud of pitches, what lies at the center of that cloud? What draws the cloud to that place? To say that Georgian tuning varies from equal temperament or from Just intonation is meaningless; neither of those octave-based scales has any relevance in the context of the quintave system I have described.

For several years now, my work has been based on the theory that the attractor for Georgian tuning, the "seed" of the cloud of acceptable pitches, is ultimately to be found in the pitches of the pure quint scale. I know there are other theories of Georgian tuning quite different from mine. I would encourage other authors of tuning theories to put their ideas to the test by creating computer models of their scales and circulating the audible results. I know that as a singer I get joy from simply doing, but I also get joy from understanding what I am doing. My motive in carrying out these experiments—and in urging others to add their ideas to mine—is in the end to increase our understanding of and our joy in this wonderful music.

ქართული პოლიფონიური სიმღერების კილოტონალოგის პრობლემები: სიმაღლის, ინტარვალებისა და ტემპრის ცვალებადობა

შესავალი

ქართული პოლიფონიური სიმღერა მრავალფეროვანია გეოგრაფიულად და ისტორიულად, საკუთრივ კილოური გამომსახველობა ასევე მნიშვნელოვნად იცვლება პიროვნებების, სოციალური კონტექსტისა და შესრულების გარემოებიდან გამომდინარე. კილოზე არსებული ტრადიციული შეხედულებებით რთულია ამ ცვალებადობის გააზრება. წინამდებარე სტატიაში მინდა შემოგთავაზოთ რამდენიმე ახალი შეხედულება კილოს შესახებ და დავაკავშირო ის ქართული მრავალხმიანი სიმღერის კილოსთან. გამოკვლევის უდიდესი ნაწილი ეძღვნება ბგერათრიგს – მიმაჩნია, რომ ზოგადად კილოს აღწერისას ბგერათრიგის ცნების გამოყენება მნიშვნელოვანია.

კილოს მსგავს პრობლემეტიკას მე ვიკვლევდი სკანდინავიურ ფოლკლორულ მუსიკაში ვიოლინოს წყობის მაგალითზე. პრობლემები, რომლებსაც წავაწყდი სკანდინავიურ ფოლკლორზე მუშაობისას, ძირითადად დაკავშირებული იყო ტრადიციული ანალიზის იმ ხერხებთან, რომლებსაც მე მივმართავდი.

ტონალობის შესწავლა

ადრეული პერიოდის ეთნომუსიკოლოგების თვალსაზრისით, მე-19 საუკუნის შუა წლებიდან ტონალობის კავშირი ფოლკლორულ მუსიკასთან ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენდა. „მეოთხედი ტონების“ და „მიკროინტერვალების“ მსგავსი კონცეფციები განსჯის საგანია ბევრ განსხვავებულ ფოლკლორულ სტილთან დაკავშირებით. ბევრ შემთხვევაში ფოლკლორულ მუსიკაში ტონალობისადმი ადრეული ინტერესი დაკავშირებული იყო ეროვნულ რომანტიკულ თვალსაზრისთან, გამოკვლევათა უმეტესობა მიმართული იყო დასავლეთის კლასიკურ მუსიკასთან არსებული განსხვავებების გამოვლენისკენ, და არა თვით შესასწავლი მუსიკის თავისებურებათა აღწერისკენ.

როგორც ბრაუნი (Brown, 1988) აღნიშნავს, ტონალობის შესწავლის ტრადიცია წარმოადგენდა ბერძნებისგან შემორჩენილი ანალიტიკური ტრადიციების დანატოვარს. ძირითადი პრობლემები, რაც ამ ტრადიციას მოჰყვა იმაშია, რომ მუსიკისმცოდნეები ბერძნების მიერ ბერძნული მუსიკისათვის შემუშავებულ ანალიტიკურ მეთოდებს იყენებდნენ, როგორც ზოგადად მუსიკის ანალიზის უნივერსალურ საშუალებას. როდესაც ბერძნები მიმართავდნენ მეცნიერულ მეთოდებს ზომასთან დაკავშირებით და აღწერდნენ ბერძნულ მუსიკას, ისინი იყენებდნენ ბერძნულ ტერმინებს, რომლებსაც თანამედროვე ბერძნული მუსიკალური კულტურისათვის ჰქონდათ მნიშვნელობა.

ტონალობის შესწავლის შემდგომი ეტაპი მჭიდრო კავშირშია შექმნილი მუსიკის შესწავლასთან. ეს გარკვეულწილად იმაშიც აისახება, რომ ტრადიციული ტერმინების უმეტესობა ნათლადაა წარმოდგენილი პარტიტურაში.

სანოტო დამწერლობის სისტემა ძირითადად წარმოაჩენს ინტერვალის პარამეტრს, ხოლო ტემბრის, სიმაღლის შესახებ სხვა ინფორმაციას აღარ გვაწვდის, რაც მნიშვნელოვნად ზღუდავს პარტიტურის გამოყენებას ანალიზის დროს.

ბგერათრიგის მოდელების გამოყენების პრობლემა

მუსიკისმცოდნეობასა და ეთნომუსიკოლოგიაში დიდი ხნის პრაქტიკა აქვს კილოტონალობის აღწერას ფოლკლორულ მელოდიებში განსხვავებული კონცეფციების (მაგალითად, ტონალობების, კილოების, კილოური სტრუქტურების) მიხედვით. ზოგჯერ ისმის კითხვა – ეს პრაქტიკა გამოსადეგია ზოგადად, თუ მისაღებია მხოლოდ ზოგიერთი მუსიკალური კულტურისათვის. უფრო ზუსტად, არსებობს უამრავი მუსიკალური კულტურა, სადაც ბგერათრიგს აქტიურად იყენებენ მუსიკის კონსტრუირების, შესრულებისა და გადმოცემის პროცესში. მაგრამ ბევრი მუსიკალური კულტურისთვის უცნობია ბგერათრიგის ან მისი ეკვივალენტური ცნება.

ბგერათრიგი, რა თქმა უნდა, შესაძლოა, ვერც გამოისახოს სიტყვებით. მაგრამ მე ძალიან მეეჭვება, რომ ხალხს გაცნობიერებულად აქვს ჩამოყალიბებული ბგერათრიგების მთელი კომპლექტი. ეს იგივეა, ამტკიცო, რომ ადამიანმა აუცილებლად უნდა იცოდეს ანბანი იმისთვის, რომ იმეტყველოს. ანბანის შესწავლა მაშინაა ეფექტური, როდესაც პიროვნება მაშინ აკეთებს ამას, როცა იგი უკვე ფლობს ენას (განათლებისა თუ სოციალური სტატუსისათვის). ცნობილია, რომ ხალხი მშობლიურ ენას ასოების მეშვეობით არ შეისწავლის.

ბევრი მეცნიერი აღნიშნავს ბგერათრიგის ტრადიციული კონცეფციის შეზღუდულობას. თომსონი აღნიშნავდა: „მუსიკალური ნაწარმოების კილოტონალობა არაა გახსნილი წყობის თვალსაზრისით, რადგან ისინი ერთმანეთისგანაა გამიჯნული. მხოლოდ მუსიკალურ კონტექსტში არსებული ურთიერთკავშირები განსაზღვრავენ ტონის, როგორც ტონალური ცენტრის მნიშვნელობას“ (Thomson, 1952:4)

1961 წელს კოლინსკის მიერ წარმოდგენილ მოდელზე ბგერათრიგის საფეხურები გამოყოფილია მათი ურთიერთდამაკავშირებელი გრძლიობით, მელოდიური კავშირები კი – ლიგებით, რაც წარმოაჩენს განსხვავებულ ნოტებს შორის არსებულ მელოდიურ კავშირებს. კოლინსკის მოდელი შეიძლება გამოყენებულ იქნას კარგად გამოკვეთილი ტონალური ცენტრის მქონე მუსიკასთან მიმართებაში, მაგრამ ის სრულიად გაართულებს მდგომარეობას ისეთი ტიპის მუსიკაში, სადაც რამდენიმე ტონალური ცენტრია. ბევრ ქართულ სიმღერაში არც თუ ისე იოლია ტონიკის დადგენა. ი. ჟორდანია, მაგალითად, წერს: „რთული ტონალური მოდულაციები, რომლებიც ასრულებენ ძირითად მნიშვნელობას, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ საქართველოს სუფრულ სიმღერებში, ასევე აღინიშნება უნიკალურ კადენციებში“ (Jordania, 2000:831).

თუ ჩვენ ავიღებთ „ჩაკრულოს“ ან „დიამბეგოს“ მაგალითებს, სადაც ბურდონული ბანი ნელ-ნელა ჩამოდის მაჟორული ან „ნეიტრალური“ ტერცით, შეგვიძლია ჩავთვალოთ, რომ ბანი წარმოადგენს ტონიკას და ყოველი მისი ცვალებადობა მოდულაციას განაპირობებს. მაგრამ ჩვენ ასევე შეგვიძლია

ვთქვათ, რომ ბანი სექსტის საფეხურზე იმყოფება. ამიტომ, როდესაც ჩვენ ბანის პოზიცია ჰარმონიული ფუნქციის სახით გავიაზრეთ, აღვიქვით ის დასავლეთევროპულ ჰარმონიულ სისტემასთან კავშირში. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ზემოაღნიშნული ჰარმონიული ცვალებადობა არაა უჩვეულო კახელებისათვის. ჩემი პოზიციებიდან, ბანის ხაზი მოძრაობს სტანდარტული ევროპული ჰარმონიის ნორმების თანახმად – I-IV-V-V. ეს თვალსაზრისი უფრო უჩვეულოა ტრადიციული კახური სუფრულებისათვის.

ინტერვალების სფეროში არ არის პრობლემები. თუ ადამიანი მოუსმენს, ადვილად იგრძნობს ბევრ დამახასიათებელ ინტერვალს. პრობლემა მაშინ ჩნდება, როდესაც ადამიანი ცდილობს მათ ბგერათრიგში მოწესრიგებას და ტონიკის განსაზღვრას. ანალოგიური სიტუაციაა ნორვეგიულ სავიოლინო მუსიკაში, სადაც მელოდიური თემები მოძრაობენ, ინაცვლებენ სიმიდან სიმზე. აქ არის სიმების აწყობის ოცზე მეტი განსხვავებული ხერხი, ამიტომ ეფექტებიც ცვალებადია. როდესაც წყობა შეიცავს სექსტასა და ტერციას, დასავლური „ყურისათვის“ იქმნება ჟღერადობის, მელოდიის მოდულირების შთაბეჭდილება. შეუძლია კი შემსრულებელს რეალურად იფიქროს ამ მიმართულებით?

საბოლოო ჯამში უფრო ადვილია ყურადღების კონცენტრირება მხოლოდ ინტერვალებზე. თუ ჩვენ ვაღიარებთ, რომ ინტერვალი აზრს იძენს მუსიკალური კონტექსტიდან და არა ტონიკასთან კავშირიდან გამომდინარე, მაშინ ქართული პოლიფონიის ბევრ თავისებურებათა კომპლექსს მოვუძებნით ახსნას.

განსხვავებული ბგერათრიგის კონცეფციების მქონე ფოლკლორულ სიმღერაში კილოტონალობის ახსნა იმ იდეამდე მიგვიყვანს, რომ მაჟორული, მინორული ან კლასიკური მუსიკის სხვა, ოქტავაზე დაფუძნებული ბგერათრიგის კონცეფციების დამთხვევა არ ხდება. განსხვავებული არადასავლური ტონალური სისტემების ურთიერთშედარებისას ნათელია, რომ მოდელის ამდაგვარი აღწერა შედეგს არ მოიტანს. მაგალითად, როდესაც განვიხილავთ უძველესი ნორვეგიული ჰარდანგელფელის წყობას და უძველეს ქართულ საგალობლებს, ჩვენ ვიღებთ ბგერათრიგის მსგავს კონცეფციებს: ესაა არაოქტავური ბგერათრიგი კვინტაზე აგებული სტრუქტურით, სადაც კვინტა ყოველთვის წმინდაა, ხოლო დამხმარე საფეხურები კი – ცვალებადი, რაც ხშირად გადიდებულ ოქტავას აყალიბებს (Jordania, 1999:23; Sevåg, 1991:23). დღესაც კი ბევრი ადამიანი მათ განსხვავებულად აღიქვამს. ეს ნაწილობრივ შეიძლება აიხსნას მელოდიებში მელოდიური ინტერვალების მოწესრიგების განსხვავებული პრინციპით და იმიტაც, რომ ნორვეგიული ვიოლინოს მელოდიები ორხმიანია, ქართული სიმღერისა კი – სამხმიანი. კილოტონალური პარამეტრების ძირითადი სახესხვაობა მდგომარეობს არა ინტერვალურ ასპექტში, არამედ ტემბრისა და ბგერათსიმაღლებრიობის პარამეტრებში.

ბგერათრიგები შეიძლება გავიაზროთ, როგორც გარკვეული ფუნქციების მქონე ინტერვალების გამოხატულებანი, სადაც თითოეულ საფეხურს თავისი მნიშვნელობა გააჩნია. მაგალითის სახით შეიძლება აღვნიშნოთ დასავლეთევროპულ მუსიკაში არსებული სეპტიმა (როგორც შემავალი ტონი), ტერციის ორი ვარიანტი – „მინორული“ და „მაჟორული“ („მონყენილი“ და „მხია-

რული“). ამის მსგავსად, საეკლესიო კილოებსაც გააჩნიათ მათთვის დამახასიათებელი საფეხურები. მათი მნიშვნელობა „ემატება“ მელოდიურ მნიშვნელობას, სადაც თითოეული ინტერვალი, გამომდინარე მელოდიური კონტექსტიდან, საკუთარ დატვირთვას, მნიშვნელობას იძენს.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ბევრ შემთხვევაში ბგერათრიგები შეიძლება გამოისახოს ინტერვალებით. თუ ინტერვალის მნიშვნელობას განაპირობებს მელოდიური კონტექსტი, ან ტონიკასთან, ცენტრალურ ბგერასთან კავშირი, ბგერათრიგის პრობლემასთან დაკავშირებით ეს უკანასკნელი უფრო ადვილად იკვეთება.

როდესაც განვიხილავთ ქართულ მრავალხმიან სიმღერებს, უნდა დავფიქრდეთ – არსებობს თუ არა ტონალური ტიპის ურთიერთკავშირები ინტერვალებს შორის. ქართულ მუსიკაში, ორ ახლოს ურთიერთგანლაგებულ ინტერვალს შორის კავშირი არ შეინიშნება. ჩვენს მეცნიერულ ამოცანას წარმოადგენს ახალი მნიშვნელობების განსაზღვრა არა მუსიკალურ კონტექსტში, არამედ იმის გამოკვლევა – არსებობს თუ არა მსგავსი მნიშვნელობები. სხვა სიტყვებით თუ ვიტყვით, ჩვენ ვდგავართ რისკის წინაშე – ტონალურ კავშირებს მივანიჭოთ ის მნიშვნელობა, რომელიც საფუძველსაა მოკლებული.

ქართული მუსიკის სხვა თავისებურება იმაშია, რომ მასთან კავშირში შეიძლება ნახსენები იქნას დასავლეთევროპული მუსიკისმცოდნეობის ზოგიერთი ცნება. მაგალითად, დისონანსი, რომელც გვხვდება ქართულ ფოლკლორულ სიმღერებში. ტერმინი „დისონანსი“ მიუთითებს ბგერის არა აკუსტიკურ თავისებურებაზე, არამედ იმაზე, თუ რა ითვლება დისონანსად დასავლეთის მუსიკალურ კულტურაში. კვარტულ-კვინტური აკორდი აკუსტიკურად უფრო დისონირებულია, ვიდრე ტემპერირებული სამხმოვანება. უმეტესწილად ინტერვალები შეისწავლება, როგორც მელოდიის ელემენტები.

სხვადასხვა ბგერათრიგების მქონე მუსიკალურ კულტურაში არსებული ბგერათრიგის კონცეფციების შესწავლას მივყავართ იმ დასკვნამდე, რომ იქმნება მუსიკალური კონტექსტის ახალი მნიშვნელობები. შესაძლოა, ესაა მიზეზი, რომ მუსიკოსებსა და მეცნიერებს შორის ესოდენ პოპულარულია დასავლური თეორიული სწავლება. მეორე მხრივ, ფენომენი, რომელსაც ხალხი ქმნის ბგერათრიგის მოდელების გამოყენების სახით, მეცნიერული ინტერესის საგანია და შემდგომში უნდა იყოს გამოკვლეული.

დასასრულს, მეცნიერები სანოტო დამწერლობის სისტემას ისე იყენებენ, რომ დღესდღეობით ინტერვალები შეზღუდულად არის ილუსტრირებული. არ უნდა ხდებოდეს ჰარმონიის, ბგერათრიგებისა და მოდულაციების აბსტრაგირება. ტემბრისა და სიმაღლის ილუსტრირება შეიძლება სხვა ფორმებითაც მოხდეს.

Emic და Etic პერსპექტივები

როგორც აღვნიშნეთ, ანალიზის ტრადიციულ მეთოდებს შეუძლიათ შესასწავლ ობიექტებს ახალი მნიშვნელობები შესძინონ. აუცილებელია, შევხედოთ ქართულ პოლიფონიას განსხვავებული პერსპექტივიდან, სადაც კულტურული მნიშვნელობები არ იქნება აღრეული ანალიზის ცნებასთან. ლინგვისტი პაიკი (1967), სხვადასხვა კულტურული მნიშვნელობების შედარებისას

აღნიშნავს სპეციფიკურ ტერმინს – *etic* (სუფიქსიდან *phon-etic*). პეტერ ბლომი (Pike, 1989) წერს: „კულტურული ქცევის ახსნა სახეების შექმნის საკითხია, ანუ კულტურული გამოსახვის ერთი სისტემიდან მეორეში გადატანა საჭიროებს მეტა-ენას ან მოდელს, რომელიც გამომსახველობის გარკვეულ ფორმებს გამოკვეთს“.*

ამგვარი მეტა-ენა, ბლომის მიხედვით, არის შედარებითი ენა და *etic grid*-ჩარჩო, რაც ემყარება ემიკური (*emic*) სისტემების იდენტიფიკაციასა და ანალიზს: ანუ ესაა სპეციფიკური კავშირების კულტურული სისტემა. ამდენად ის შეიძლება დახასიათდეს ეთიკური კატეგორიებითა და განზომილებებით, რომლებიც მათ შედარებითს ხდის. მაგალითის მოძიება შეიძლება ფონეტიკაში, რომელიც განიხილავს საკითხს იმის შესახებ, თუ როგორ წარმოქმნის კაცობრიობა ძირითად ბგერებს. ფონეტიკისადმი მიმართვა მაინც შედარებითია, რადგანაც ის არ ეყრდნობა სპეციფიკური მუსიკალური კულტურის აღქმასა და ღირებულებებს.

ფონეტიკა ვერ ახსნის მნიშვნელობას, თუმცა განმარტავს ერთეულებს, რომლებიც წარმოქმნიან ამ მნიშვნელობას, რომელიც შეიძლება იყოს წარმოქმნილი ნებისმიერ ხალხთან. აღნიშნული პერსპექტივის განხილვა კულტურასთან დაკავშირებული საკითხების სხვა სფეროებშიც არის მიზანშეწონილი.

თვალსაზრისისათვის მოვიყვანო ერთ მაგალითს: ქართული მეტყველების შესწავლისათვის თქვენ უნდა იცოდეთ, თუ როგორ წარმოითქმის ბგერები. ქართველს შეუძლია გაჩვენოთ, როგორ უნდა გამოიყენოთ ენა, პირის ღრუ ბგერების წარმოსათქმელად.

თქვენ ვერ მიიღებთ დადებით შედეგს, თუ კითხვით მიმართავთ იმ ინგლისელს, რომელიც გარკვეული დროის განმავლობაში ჩანაწერებში უსმენდა ქართულ მეტყველებას. ის დაუკვირდება ინგლისურ ენასთან სანინალმდეგოდ არსებულ მომენტებს, ნაკლებად იმ თავისებურებებს, რომლებიც მნიშვნელოვანია ქართულში და შეუმჩნეველი ინგლისურში. ამგვარი ერთ-ერთი პარამეტრია ჩასუნთქვის ნაირსახეობა (*aspiration*), რომელიც გამოიყენება ქართულში ფონემებს შორის განსხვავებების ხაზგასმის მიზნით, მაგრამ არ გვხვდება ინგლისურში. ამ უკანასკნელში სუნთქვის ვარიანტები არსებობენ, როგორც *allophones*, რაც გულისხმობს ერთი და იმავე ფონემის წარმოთქმის ალტერნატიულ გზას. ამიტომ ინგლისელი იყენებს ორივე ვარიანტს და არ აცნობიერებს განსხვავებას. მაგრამ თუ ის მსგავს ალრევას მოახდენს ქართულში – არასწორად იქნება გაგებული.

მიუხედავად ამისა, პრობლემა ვერ გადაწყდება მხოლოდ „ქართველისადმი მიმართვით“. მან, შესაძლოა არც იცოდეს ამ სფეროებს შორის არსებული რეალური განსხვავებები. მან უნდა გაიაზროს ზუსტი ადგილმდებარეობა და სამეტყველო აპარატის გამოყენების თავისებურებანი.

* ავტორის თარგმანი. ნორვეგიული ორიგინალის მიხედვით: "Å gjøre rede for kulturelle adferd er et spørsmål om å etablere representationer, dvs. å foreta en oversettelse fra ett kulturelt uttrykksystem til et annet. En vitenskaplig oversettelse beror på tilgangen til et meta-språk eller en modell som gjør beskrivelser av bestemte uttrykksformer til sammenlignbare manifestasjoner av et system med mange mulige formvarianter" (Bloome, 1989:2)

ზემოაღნიშნულ მაგალითში, პირველი შემთხვევა ეთიკურთანაა დაკავშირებული, მეორე კი – ემიკურთან. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მეცნიერული კვლევისას არ უნდა აფუროთ ერთმანეთში საკუთარი კულტურული მნიშვნელობები და ანალიზი. კილოტონალობის დახასიათებისას ბგერათრიგის გამოყენების აუცილებლობის იდეა (რაზედაც უკვე იყო საუბარი) იგივეა, რაც ინგლისელმა გასწავლოთ ქართულად ლაპარაკი.

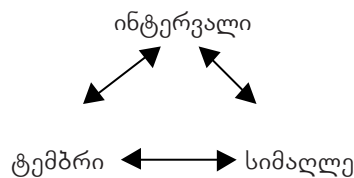
მოდით, ზემოხსენებულ მაგალითს დავუბრუნდეთ. თუ თქვენ გაქვთ მხოლოდ ჩანაწერები, როგორღა დააფიქსირებთ მნიშვნელოვან განსხვავებებს? თქვენ არ უნდა გაუშვათ ხელიდან შანსი პრაქტიკაში მოისმინოთ და გამოსცადოთ საკუთარი თავი, როდესაც შეხვდებით ქართველს.

ტონალობასთან კავშირში გვესაჭიროება ეთიკური ჩარჩო: ჩვენ უნდა შეგვეძლოს იმ ნაწილების ილუსტრირება, რომლებიც შემსრულებლისთვისაც და მსმენელისთვისაც ქართული მუსიკის მნიშვნელობის მატარებელია. გარდა ამისა, უნდა მოვძებნოთ სხვა პარამეტრები, რომელთა მნიშვნელობა არ გვაქვს გააზრებული.

მუსიკის ფუნქცია კომპლექსურია, ამიტომ ვიღაცას შეუძლია თქვას, რომ ის სოციალურად ყალიბდება. ეს კი გულისხმობს იმას, რომ ქართულ პოლიფონიას უცხოელებისთვის და ქართველებისთვის განსხვავებული მნიშვნელობა გააჩნია. მაგრამ თუ ჩვენ ეს კავშირები იმდენად განსხვავებული მოგვეჩვენება, რომ ერთმანეთს ვერ გავუგებთ, ვეღარც ვიმღერებთ მსგავს მუსიკას.

კილოტონალური მოდელი

გთავაზობთ მოდელის სამ ძირითად პარამეტრს: ინტერვალს, სიმაღლესა და ტემბრს. ეთიკურ დონეზე მოდელი ურთიერთქმედებს ინტერვალების, სიმაღლეებისა და ტემბრის დონეზე. მათი აღქმა ემყარება განსხვავებულ ურთიერთკავშირებს. ვიღაც საუბრობს სიხშირეთა ენაზე, სხვას შეუძლია თქვას, რომ ინტერვალური კავშირები ლოგარითმულია, მაშინ, როდესაც სიმაღლის ურთიერთკავშირები ლინეარულია. ტემბრის ჰარმონიული აღქმა ნაწილობრივ ემყარება არითმეტიკულ კავშირებს, ფორმანტებისა კი – გარკვეულ რეგისტრს. ემიკურ დონეზე, პარამეტრები მიგვითითებენ მელოდიურ, ინტონაციურ და ტემბრულ გამომსახველობაზე.



მოდელი არ უპირისპირდება ტრადიციულ კილოტონალობას, როგორც ბგერათრიგს და ჰარმონიას შეიძლება აიხსნას მოდელით. მისი არსი მდგომარეობს იმ გამომსახველობით თუ დინამიკურ თავისებურებებში, რომლებიც მსმენელსა და შემსრულებლებში წარმოქმნიან გარკვეულ მნიშვნელობას. გამომსახველობის მნიშვნელობა სოციალურად ყალიბდება და არ ჩანს თვით

ბგერის ანალიზის პროცესში. ქართულ პოლიფონიურ სიმღერებთან დაკავშირებით მოდელი უნდა იყოს უფრო სპეციფიკური:

- 1) ინტერვალები და მელოდიური ფორმები განსხვავებულ ხმებში,
- 2) ინტონაცია და ბგერათსიმაღლებრივი გამომსახველობა, გლისანდოს, ვიბრატოსა და კილოს საფეხურის სიმყარის სახით,
- 3) ხმის ტემბრი, ტექსტის შეფერილობა, პოლიფონიაში შექმნილი ტემბრული კომპლექსი.

პარამეტრების შესწავლა შესაძლებელია ინდივიდუალურად, მაგრამ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ეს პარამეტრები ურთიერთქმედებენ მუსიკალურ კონტექსტში. მაგალითად, თუ შუა ხმაში იცვლება ინტონაცია, იცვლება ინტერვალები და ბგერის ტემბრი. შეუძლებელია კილოტონალობის აღწერა ტემბრისა და ბგერათსიმაღლებრივი გამომსახველობის აღნიშვნის გარეშე. ვილაცას შეუძლია არც იცოდეს, „მეოთხედტონიანი ინტერვალი“ არის ბგერათრიგის ნაწილი თუ უბრალოდ მელოდიური მნიშვნელობის მქონე ინტერვალი, ქმნის სპეციალურ ტემბრს თუ წარმოადგენს ბგერათსიმაღლებრიობის გამომხატველ საშუალებას.

ტონალური კავშირები ქართულ პოლიფონიაში

ამ თავში ავტორი ცდილობს, ზოგადად მოხაზოს ის პრობლემები, რომლებიც შეიძლება წარმოიქმნას კილოტონალური მოდელის გამოყენებისას. ემპირიული ფაქტორების უმეტესობა ცნობილი იქნება მომღერლებისათვის.

უშინაარსო სიტყვათა მარცვლები დასავლეთ საქართველოს სიმღერებში

თუ ჩვენ გავითვალისწინებთ ტემბრის ყველა შესაძლებელ ასპექტს, წარმოვიდგენთ მას არა როგორც ხმის იდეალს, არამედ როგორც მუსიკალური გამომსახველობის შექმნის საშუალებას, პირისპირ აღმოვჩნდებით ერთ ფენომენთან, რომელიც რამდენიმე ხანია დისკუსიის საგანია ქართულ პოლიფონიასთან დაკავშირებით. ესაა უშინაარსო სიტყვები, რომლებიც გვხვდება დასავლეთ საქართველოს სიმღერებში. როდესაც სიტყვებს თავისთავად არანაირი შინაარსობრივი დატვიტვა არ გააჩნიათ, მათი ჟღერადობები, რა თქმა უნდა, იძენს ტემბრების ნაკადის ეფექტს. ეს ნაკადი შეიძლება აღიქვან მსმენელებმაც და შემსრულებლებმაც. თუ ამ სიტყვებთან იმყოფება მოდელი (pattern), მათ, შესაძლოა, აქვთ არა ლექსიკური მორფემების, არამედ მუსიკალური ელემენტების მნიშვნელობა. ადვილი გამოსარკვევია, არის თუ არა ეს შემთხვევითი. თუ თქვენ მომღერალი ხართ, შეეცადეთ გურული ბანის სტანდარტული კადენცია – „ვა-ჰა ჰე-ე ჰე“ შეცვალოთ „ო“-თი, ან შეაბრუნოთ მისი თანმიმდევრობა. თუ თქვენ უპირატესობას ანიჭებთ აღმოსავლეთ საქართველოს სუფრულებს, შეეცადეთ ბურდონული ბანი იმღეროთ არა „ო“-ზე, არამედ „ი“-ზე. თქვენ შეგიძლიათ სხვა მაგალითი სცადოთ. ვეჭვობ, რომ ხალხის უმეტესობას ალტერნატიული აზრი გაუჩნდება. მაგრამ განა იყენებს ტრადიციული მანერის რომელიმე მომღერალი სხვა მარცვლებსა თუ სიტყვებს? შედეგი, შესაძლებელია, ასევე განსხვავებული იყოს მომღერალთა სხვადასხვაობიდან გამომდინარე.

რთული დასამტკიცებელია, არის თუ არა ჩაქსოვილი ტონალური მნიშვნელობა თანამედროვე მომღერლების მიერ შესრულებულ სამეტყველო ტემბრის ბგერებში (ტემბრის ფორმანტული ასპექტი). თუ აქ შეინიშნება გარკვეული აზრი, ვილაცას უნდა შეეძლოს შესაძლებელი ცვლილებების გამოკვლევა. ყურადღება უნდა მიაქციო ასევე ფორმანტული ტემბრის კომპლექსს, რომელიც წარმოიქმნება განსხვავებული ვოკალური ხმების ერთდროული ჟღერადობისას.

ხმის ტემბრული შეფერილობა

გამოკვლევის სხვა სფეროს წარმოადგენს ხმის ტემბრი, შეფერილობა. ყველა მუსიკალურ სტილს გააჩნია საკუთარი ესთეტიკა იმისა, თუ როგორ უნდა მოახდინო ხმის ტემბრის, ჟღერადობის ვარირება. ზოგიერთ მუსიკაში ეს კავშირი გარკვეულწილად კარგადაა განსაზღვრული, სხვაში კი – ცვალებადობა თავისთავად შეიძლება იყოს მნიშვნელოვანი.

როდესაც ვუსმენთ ისეთ ცნობილ მომღერლებს, როგორიცაა ვლადიმერ ბერძენიშვილი, ადვილად აღმოვაჩენთ, რომ მომღერალი განსხვავებულად იყენებს ხმის ტემბრს სხვადასხვა კონტექსტში – „ე“ და „ა“ გარკვეულ შემთხვევებში უფრო მკვეთრია ხოლმე (ეს ხმოვნები იმიტომ გამოვყავი, რომ „უ“-სა და „ო“-ს მკვეთრად წარმოთქმა უფრო რთულია; მეორე მხრივ, ხმოვან „ი“-ს რბილად წარმოთქმაც საკმაო სიძნელეებთანაა დაკავშირებული). ჩემი ქართული გუნდის ბანის ხმის ერთ-ერთმა შემსრულებელმა აღნიშნა, რომ „ე“ მაღალ რეგისტრში უფრო მკვეთრია ხოლმე, ვიდრე დაბალში. ამიტომაც საინტერესო ამ თემის გამოკვლევა მომავალში. თანამედროვე ანსამბლების კონცერტებმა ამერიკასა და ევროპაში უჩვენა, რომ შესრულებისას მომღერლები გაურბიან ძალიან მკვეთრ ტემბრებს, ჟღერადობებს და უპირატესობას ანიჭებენ უფრო რბილ ხმოვანებას. დასავლეთში წარმატების მისაღწევად ეს, შესაძლოა, აუცილებელიც კი იყოს.

რეზიუმე: აქ განიხილება შემდეგი საკითხი – გამოიყენება თუ არა ხმის ჟღერადობა, ჰარმონიული ტემბრის ასპექტი გარკვეული მნიშვნელობის წარმოსაქმნელად. პრობლემა ასევე შეიძლება მოიცავდეს ჰარმონიული ხმების შესწავლის საკითხს.

ინტერვალების მონესრიგება

მიუხედავად იმისა, რომ ინტერვალი არის ყველაზე გამოკვლეული პარამეტრი, ამ სფეროში ჯერ კიდევ ბევრი რამ არის შესასწავლი. ჩვენ უნდა მოვახდინოთ ინტერვალის გადააზრება იმ მნიშვნელობით, როდესაც ინტერვალები მოსდევს ერთიმეორეს და არა ტონიკასთან კავშირში. სხვა პრობლემებს შორის გამოსაკვეთია გურული ბანის კადენცია, რომელიც აშკარად შეიცვალა. ძველ ჩანაწერებში ბევრი ისეთი მაგალითია, სადაც პირველ ორ ნოტს შორის არის 3/4-ტონიანი ინტერვალი, მაშინ, როდესაც ეს არაა დამახასიათებელი თანამედროვე სიმღერისთვის (სხვა ინტერვალებიც საკმაოდ ცვალებადია).

რეზიუმე: აქ განიხილება ქართულ პოლიფონიაში ინტერვალების გამოყენების საკითხი. პრობლემაში ასევე იგულისხმება იმის გამოკვლევა, თუ როგორია კომბინირებული ინტერვალები და იძენენ თუ არა ისინი ბგერათრიგის ხმათა მნიშვნელობას.

ურმულის გლისანდო

„ურმული“ სანდრო კავსადის შესრულებით ერთ-ერთი უძველესი ჩანან-ერია. ეს სიმღერა ერთხმანია. ჩანანერის მოსმენისას გამაოცა იმან, თუ რაოდენ დიდი ხანგრძლიობის გლისანდოს იყენებს კავსადი. მე არ მიცდია მისი გლისანდოების გაანალიზება, მაგრამ ვგრძნობ, ამ ფენომენის უკან არსებობს რალაც სისტემა ან იდეა. სხვა ჩანანერებში იგი ამგვარი სახით არ შემხვედრია, მაგრამ მიმაჩნია, რომ ის ფენომენი უფრო დეტალურად უნდა იყოს გამოკვლეული.

რეზიუმე: პრობლემა ეხება წყობის სტაბილურობასა და გლისანდირებას, ე.ი. ბგერათსიმაღლებრივ ასპექტს, რომელიც გამოიყენება ქართულ პოლიფონიაში. მასში ასევე შეიძლება შევიდეს სწავლება ბგერათსიმაღლებრიობის გამომსახველობის სხვა მომენტებზეც (მაგალითად, ვიბრატო და სიმღერის ძირითადი სიმაღლის თანდათანობით აწევა).

ცვალებადი ტერცია სვანურ სიმღერაში

სვანური სიმღერის „ლაჟღავშ“ (ასრულებდა ანსამბლი „რიჰო“) მოსმენისას აღმოვაჩინე, რომ შუა ხმის სიმაღლე ზოგიერთ მელოდიურ კონტექსტში მაღლდებოდა ბანთან და ზედა ხმასთან შედარებით. ეს ტენდენცია ნათლად ვლინდება მეორე გუნდის მიერ შესრულებულ შუა ხმაში, სიტყვებზე „ოი დილი ვო“. შუა ხმასა და ბანს შორის არის ტერციის ინტერვალი. სიმღერის დასაწყისი მინორულ სამხმოვანებას უახლოვდება, ხოლო დასასრული კი – მაჟორულს. ასევე განსხვავებულადაა ინტონირებული ინტონაციები მარცვლებზე „დი“ და „ვო“, რაც ქმნის გარკვეულ ეფექტს. რა მიზნით ახდენენ შემსრულებლები ყოველივე ამას? მე არ შემიძლია ამაზე პასუხის გაცემა. ტერციის შეცვლა, შესაძლოა, მიზნად ისახავდეს პოლიფონიური ტემბრის, ინტონაციისა თუ შემსრულებლის პარტიის მელოდიური ინტერვალის შეცვლას. სამივე ვარიანტი, რა თქმა უნდა, მართებულია. თვით მომღერალს რომც ჰქონდეს მიზნად დასახული ინტონაციის შეცვლა, სხვა მომღერლებსა და მსმენელებს ეს ფაქტი შეუძლიათ აღიქვან ტემბრის ან ინტერვალის შეცვლის მნიშვნელობით.

ეს პრობლემა იკვლევს, თუ როგორ ურთიერთქმედებენ ინტერვალის, ტემბრისა და სიმაღლის პარამეტრები.

აქ ჩამოყალიბებულია პრობლემები, რომლებიც შეგვიძლია მივიყვანოთ მოდელამდე. იმედი მაქვს, რომ მომავალში მოდელი დახმარებას გაუწევს ქართული პოლიფონიური მუსიკის კვლევის პროცესს. ეს მოდელი საფუძველს უყრის ტონალური სისტემების აღქმის შესაძლებლობათა უამრავ მიმართულებას.

აღქმის პარადოქსები

რამდენიმე ათეული წელია, რაც ქართული მუსიკა მაოცებს თავისი უნიკალობით. კრიმანჭულის სიმღერის ერთ-ერთი პირველი ჩანანერი, რომელსაც მე გავეცანი, იყო „ალიფაშას“ ძველი ჩანანერი. ჩემს ხელთ არსე-

ბულ ფირზე არანაირი ინფორმაცია არ იყო მოცემული შემსრულებლებზე, სიმღერის სათაურზე და შესრულების წელზე. იმ პერიოდში არ ვიცნობდი ქართულ სიმღერას და არ მქონდა ურთიერთობა ქართველებთან, რათა მათ დავკითხებოდი. სიმღერის ამ ვერსიის შემსრულებლების ვინაობის დასადგენად მე დამჭირდა რამდენიმე წელი. ესენი არიან: ვლადიმერ ბერძენიშვილი (ბანი), ერმილე სიხარულიძე (დამწყები) და თეოფილე ლომთათიძე (კრიმანჭული).

მაღე ეს სიმღერა ჩემი უსაყვარლესი სიმღერა გახდა, რომლის მოსმენაც შემძლო განუწყვეტლივ. სიმღერის მეშვეობით მე ბევრი რამ შევისწავლე ქართული მუსიკის შესახებ, მაგრამ ძირითადად უამრავი რამ გავიგე ალქმის ფენომენის შესახებ. თავდაპირველად სიმღერის ჩემს მიერ არასწორი ინტერპრეტაცია ორი განსხვავებული მიზეზით იყო განპირობებული. პირველი იყო აუდიო ჩანაწერის ხარისხი, მეორე – ალქმის ფენომენი. ქვემოთ მოყვანილია ამ სიმღერის ერთ-ერთი მონაკვეთი

ვო ho da

კარგი არც მას დამართია ბაწრითლით რიქსეცში ჩემო და ვო რარავო ვორჯა და

va he odela va ai he he vodeli evo va ai he- he vo hea vo a da

ალიფაშა, ასრულებენ ბერძენიშვილი, სიხარულიძე და ლომთათიძე.

დიდი დრო დამჭირდა იმისათვის, რომ ზუსტად დამედგინა შუა ხმაში არსებული პირველი ბგერები. ცხადია, მე უნდა მცოდნოდა ვერბალური ტექსტი, რათა სწორად მომესმნა მუსიკა (და მე ახლაც არ ვარ დარწმუნებული – სიხარულიძე ამბობს „კაი“-ს თუ „კარგი“-ს). მახსოვს, უმაღლესი ნოტი აღვიქვე, როგორც ოქტავით დაბლა მჟღერი. მე არ ვფლობდი კრიმანჭულის შესახებ საკმარის ინფორმაციას იმისათვის, რათა მცოდნოდა, რომ ჩემს მიერ მოსმენილი მოდელი, მელოდიური მონაკვეთი იყო ტიპური, ტრადიციული. როდესაც მეტი რამ შევისწავლე კრიმანჭულის შესახებ, უეცრად გავიგონე ყველაზე მაღალი ბგერა და ახლა შემიძლია ავხსნა ეს ფაქტი. პრობლემის გასაღები იმაშია, რომ მე არ მოველოდი მაღალ ბგერას. შესაბამისად ვისმენდი იმგვარად, რომ არ აღვიქვამდი მას. გარდა ამისა, ჩანაწერიც ხარვეზიანი იყო. როდესაც დავეკითხე ქართველს, რომელიც არ მღერის, მანაც ვერ გაიგო სიმღერის ტექსტი.

ჩანაწერში ობერტონების შედარებითი ამპლიტუდის გამო, პირველი ობერტონები იყო ძალიან სუსტი, ჩამქრალი. ამიტომ ბევრი ტონი რეალურად ისმის, როგორც ობერტონი, გამოტოვებულს აღადგენს გონება და თქვენ გესმით ტონი. ამგვარი საყოფაცხოვრებო მაგალითია აკუსტიკური სიგნალი, რომელიც გადაიცემა ტელეფონით. მას არა აქვს ობერტონი გადაცემის შეზღუდულობის გამო; მაგრამ ფაქტია, გონებას შეუძლია აღადგინოს ორიგინალური ტონი ობერტონების წამოწევის პრინციპით და შედეგად ჩვენ გვესმის ტონი.

დასკვნა

ფირფიტის უკანა მხარეს ანზორ ერქომაიშვილი (1991) აღნიშნავს უძველესი ჩანაწერების მნიშვნელობას: „ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დღეს, როდესაც, ჩვენი თაობის შემსრულებელთა უმრავლესობას პროფესიული განათლება აქვს მიღებული. ეს ძალაუნებურად თავს იჩენს მათი ინტონირების მანერაშიც და გამოიხატება ხალხურ წყობაში ბუნებრივად მჟღერი ინტერვალების ერთგვარ ტემპერირებაში.“

მაშინ, როდესაც პროფესიული მუსიკალური განათლება რეალურ გავლენას ახდენს ინტონაციებზე, ინტერვალებსა და ტემბრზე, როგორც ნაჩვენები იყო წინამდებარე გამოკვლევაში, ვფიქრობ, ასეთივე საფრთხეს წარმოადგენენ პოპულარული მუსიკის სხვა ფორმები, რომლებიც ამკვიდრებენ იმ ტონალურ თავისებურებებს, მუსიკალური გამომსახველობის ტრადიციულ მიმართულებას რომ ახასიათებს.

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

The key to this problem is of course that I didn't expect to hear that high note and that I was listening in a particular way that stopped me from hearing that tone. If I had known the characteristic features of *krimanchuli* I may have heard it. However, the quality of the recording was defect and not all problems can be explained by my insufficient knowledge of Georgian music at that time: When consulting a Georgian, who don't sing, he could not perceive the song text.

In measuring the relative amplitude of the harmonics of the recording it was revealed that the first harmonic was very weak and sometimes extinct. That means that many tones one actually hears are harmonics, the rest are reconstructed by the brain and you hear the tone. It may sound strange to many, but it is a quite common phenomena. An everyday example is the acoustical signal transmitted through a phone. It has no first harmonic due to transmission limitations. But due to the fact that the brain is familiar with the rest of the harmonics that it transmits, it can reconstruct the original tone and we hear it.

Sometimes, the brain perceives acoustic signals that are similar to defect signals. The result may be that the brain treat it as a defect signal and reconstructs the acoustic signal to a meaningful sound. It means that it is possible to hear tones that are not real. That is what happened to me in *Alipasha*. Even though I now know about the perception illusions, I haven't got tired of *Alipasha*, maybe because such illusions is making music even more interesting.

Final note

On the back of the record Anzor Erkomaishvili (1991) points out the importance of the older recordings: "It is extremely important today, when most performers of our generation have received professional education. This is by all means reflected on their intonation manner/singing style and is expressed in tempering of the intervals in folk tuning."

However, while professional musical education actually may influence intonations, intervals and timbre, as shown in this paper, I think there is an equal threat from other popular music that assigns meanings about the musicality to tonal features that were traditional ways of expressing music.

References

- Blom, Jan-Petter. (1989). *Rytm og metrikk i svensk folkemusikk*. Norsk folkemusikklags skrifter nr 4. Oslo
- Brown, Helen. (1988). The Interplay of Set Content and Temporal Context in a Functional Theory of Tonality Perception. In: *Music Perception*. Vol. 5 No.3. Spring.
- Jordania, Joseph. (1999). Preface in *Georgian Hymns*. Tbilisi
- Jordania, Joseph. (2000). Georgia. In: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Taylor & Francis, New York (p. 831)
- Pike, Kenneth L. (1967). *Language in relation to a unified theory of the structure of human behaviour*. Janua Linguarum, series maior, 24. The Hague: Mouton
- Sevåg, Reidar. (1993). Toneartspørsmålet i norsk folkemusikk. In: *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget Oslo-Bergen-Trondheim.
- Thomson, W. (1952). *A clarification of the tonal concept* Doctor dissertation. Indiana University.
- Westman, Johan (1998) *Melody - Timbre - Intonation*. Hovedfagsoppgåve. University of Bergen.

ჰოკალური პოლიფონია და მულტიჟლერადობა (MULTISONANCE) სამხრეთ-აღმოსავლეთ არაბეთში¹

მიჩნეულია, რომ პოლიფონია არ არის ტიპური მოვლენა არაბეთის ნახევარკუნძულის მოსახლეობისთვის, უფრო ზუსტად, სამხრეთ იორდანისა და ერაყის არაბული ქვეყნების მუსიკისთვის. დასავლურ მეცნიერებაში ძალზე ცოტა რამ იციან სამყაროს ამ ნაწილის ინსტრუმენტული პოლიფონიის შესახებ, ხოლო ის, რაც ცნობილია, წარმოდგენილია მოკლევადიანი ბარბითით – „LPd, ეთიოპური მრგვალი ლირით – *tanburah* ან შოტლანდიური ტიპის გუდასტვირებით, რომლებიც, როგორც წესი, სიმღერას უწევენ აკომპანემენტს. ჰოკალური პოლიფონიის ფენომენი არ არის გამოკვეთილი სამხრეთ არაბეთში, თუმცა ის წარმოდგენილია განსხვავებული კონტექსტით და ფორმებით, რომელთაგან ზოგიერთი ამ ნაშრომში იქნება განხილული.

სანამ მოხსენების ძირითად ნაწილზე გადავალ, ტერმინოლოგიისა და ანალიტიკური ცნებების შესახებ რამდენიმე მოსაზრებას შემოგთავაზებთ. ტერმინი პოლიფონია სამუსიკისმცოდნეო განმარტებებში სულ მცირე ორგვარადაა წარმოდგენილი: ზოგადი და სისტემური გაგებით ის განისაზღვრება, როგორც ორი ან უფრო მეტი ხმის თანაგანვითარება, ანუ ეს მუსიკალური ცნება განსხვავებული სიმაღლის ბგერებს ეხება². უფრო სპეციფიკური გაგებით, პოლიფონია, რომელიც წარმოიშვა და განვითარდა ძირითადად ევროპულ მუსიკალურ პრაქტიკაში, მეტწილად განსაზღვრავს ორგანიზებულ თანამესრულებას ორი ან მეტი განსხვავებული მუსიკალური ხმისა, რომელთაც გააჩნიათ ხარისხი, რაც მათ მუსიკალურ იდენტურობაზე (თანასწორუფლებიანობაზე) მეტყველებს. პოლიფონიის ტიპები, რომლებიც გვხვდება ევროპულ სამემსრულებლო პრაქტიკაში, განსაზღვრულია როგორც მუსიკისმცოდნეების, ისე მუსიკის თეორეტიკოსების მიერ (ფუგა, კანონი და ა.შ.). ჰომოფონია, როგორც წესი, გაგებულია, როგორც პოლიფონიის კონტრასტი. ჰეტეროფონია („განსხვავებული ჟღერადობა“), ნეოლოგიზმი შექმნილი კურტ ზაქსის მიერ XX საუკუნის დასაწყისში, ეწოდება ერთი და იგივე მელოდიის სიმულტანურად ჟღერად ვარიანტებს და, როგორც წესი, არ ითვლება პოლიფონიად მისი ვიწრო, მსოფლიოს ევროცენტრული გაგებით. ამ ნარკვევში, ისე როგორც ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში ზოგადად, პოლიფონიის ის სისტემურ-ანალიტიკური კონცეფციაა არჩეული, რომელიც ჰეტეროფონიასა და ჰომოფონიას, როგორც პოლიფონიის ტიპებს, ისე განიხილავს.

სამუსიკისმცოდნეო თვალსაზრისით – მუსიკის ისტორიის, ეთნომუსიკოლოგიური თუ კომპარატიული მუსიკისმცოდნეობის კუთხით, პოლიფონიის ათვლის წერტილი და ყველაზე საყურადღებო მახასიათებელია ამ ფენომენის სტრუქტურა, მუსიკალური შედეგის (პროდუქტის) ჟღერადობის თვისება, ან მისი გრაფიკული გამოსახვის ზოგიერთი ფორმა. ამ მხრივ, პოლიფონიის ფენომენი ზოგად-სისტემატურ ჭრილში განხილვის თემა შეიძლება გახდეს

მხოლოდ მაშინ, როდესაც ერთდროულად ერთზე მეტი ტონი ჟღერს. ვარაუდები და კითხვები ჩნდება განზოგადების, პროდუქტის ანალიზის შედეგად.

ვოკალურ პოლიფონიას, ადამიანის ერთი ან მეტი ხმის ჟღერადობით, ანალიზის თვალსაზრისით უპირატესობა აქვს ინსტრუმენტულ პოლიფონიასთან შედარებით. ვოკალური პოლიფონია, როგორც წესი³, საჭიროებს სიმულტანურ სიმღერას, ანუ სულ მცირე ორი ინდივიდის მუსიკალურ შესრულებას და ურთიერთქმედებას. თუ ჩვენი დასკვნებისთვის ათვლის წერტილს გადავანაცვლებთ ჟღერადი პროდუქტიდან სოციალურ ქმედებაზე, თვითონ აჟღერების პროცესზე, რაც წარმოქმნის პოლიფონიას, ჩვენ მივიღებთ ანალიტურ პერსპექტივას, რაც მიგვიყვანს საკითხთა ფართო წრემდე და საბოლოო დასკვნებამდე, რასაც ვერ მივაღწევთ პოლიფონიის ერთ ჭრილში განხილვისას. შესრულების თანამონაწილე ინდივიდების ფიზიკურ ქცევას, სადაც თითოეულს თავისი დამოუკიდებელი ხმა გააჩნია, ჩვენ შეგვიძლია დავამატოთ ვერბალური მონაცემები – რასაც შემსრულებლები, კომპოზიტორები, თეორეტიკოსები ინდივიდუალურ და სოციალურ ქმედებაში ფიზიკური ქცევის დაკვირვებით გაიაზრებენ – რითაც შესაძლებლობა გვეძლევა მივიღეთ მუსიკის იმ პროცესების უფრო ამომწურავ ანალიზამდე, რომელთა მეშვეობითაც ის წარმოიქმნება. გამომდინარე სიტუაციიდან, როდესაც რამდენიმე ინდივიდი ერთად მღერის, ჩვენ შეგვიძლია ნაშრომის ფარგლებში წარმოვიდგინოთ შესრულების დროს მომღერლებს შორის წარმოქმნილი სოციალური თანაქმედების ყველა ფორმა, რომელიც ქმნის პოლიფონიის წარმოშობის პირობებს.

ტერმინოლოგიური სიცხადისთვის, მე გამოვიყენებ ტერმინს – ვოკალური პოლიფონია, რათა აღვნიშნო ბგერითი პროდუქტი, წარმოდგენილი ერთზე მეტი ტონის აჟღერებით. ერთზე მეტი ადამიანის სიმღერას, რომელიც განუზღვრავად იმისა, იღებს თუ არა ის პოლიფონიის სახეს, მე ვუნოდებდი ვოკალურ **მულტიჟღერადობას** (ხმოვანებას) – *multisonance*. ტერმინოლოგიურად მინიშნებული კონცეფციური განსხვავება შესაძლებელს ხდის დავსვათ კითხვა – რატომ და რა გარემოების შედეგად არ მივყავართ *multisonance*-ს პოლიფონიასთან? როდის და რატომ ვიღებთ მის შედეგად პოლიფონიის გარკვეულ სახეობებს?

აღმოსავლეთ არაბეთის, ომანის სულთანატის და არაბეთის გაერთიანებული ემირატების ხალხი – სამხრეთ არაბეთის არაბების ტრადიციების უპირველესი მატარებელნი არიან, თუმცა ბევრი რამ აქვთ საერთო ასევე აღმოსავლეთ აფრიკის, ირანის, პაკისტანის და ინდოეთის კულტურის ელემენტებთან.

მიჩნეულია რომ, ვოკალური პოლიფონია ძირითადად არ არის ტიპური ამ რეგიონისათვის; თუმცა მისი არსებობის დამადასტურებელი ფაქტები გამოვლენილია არაბეთის ყურის⁴ მარგალიტის მაძიებლების, მეთევზეების და მეზღვაურების რეპერტუარში. როგორც წესი, ის ასოცირდება აფრიკულ სანყისებთან, მიუხედავად იმისა, რომ არგუმენტებს მივყავართ უძველესი არაბული კულტურის ფესვებთან.

წინამდებარე წერილში წარმოჩენილი და განხილულია ვოკალური პოლიფონიის ის შემთხვევები, რომლებიც გვხვდება განსხვავებული შესრულების კონტექსტში ჩრდილოეთ ომანის ბატინაჰის რეგიონში⁵. ქვეყნის ამ ნაწილში ძნელად თუ მოიძებნება ინსტრუმენტული მუსიკა სუფთა სახით და ძალზე ცოტა გვხვდება მელოდიური ინსტრუმენტები. შესრულებისას გამოყენებული ყველა ინსტრუმენტი – ჰობოი *mizmar* ან *zorna*, ბალუჩის ორმაგი კლარნეტი *çifte*, ბარბითი მოკლე ყელით „*ūd*“ და შოტლანდიური გუდასტვირის ტიპის *qurba* – ან სიმღერის აკომპანემენტისათვის გამოიყენება, ან ეს ინსტრუმენტები საგუნდო სიმღერას ენაცვლებიან. სიმღერა ხშირად ერთზე მეტ შემსრულებელს მოიცავს, რაც ვოკალური პოლიფონიის შემთხვევის მეტ ალბათობას წარმოშობს. მე განვიხილავ კოლექტიური შესრულების რამდენიმე შემთხვევას, რათა ამ ნიმუშებში გამოვავლინო ვოკალური პოლიფონია და მისი ფორმები. ჩვენ განვიხილავთ სამკურნალო რიტუალს *ḡaḡr*, რომელიც ერთნაირი სახითაა წარმოდგენილი სრულიად სამხრეთ ერაყიდან ჩრდილოეთ ომანამდე არსებულ გოლფის მხარეში. ერთ ადგილზე ბინადარი ხალხის საქორწილო სიმღერები, ბედუინების *raziḡ* და ისლამური საღვთო სანესო რიტუალი *mawlid* ან *maḡlid*. ყველა ისინი თანაარსებობენ ერთ რეგიონში და შეიძლება შესრულდნენ ერთი და იმავე მოვლენის დროს, როგორც არის ქორწინება ან წინადაცვეთა⁶. სოციალურ კონტექსტში მათი პოლიფონიური სტრუქტურების ანალიზი მიუთითებს ადაპტაციის საერთო პროცესზე, რომელიც ინდოეთის ოკეანის აუზის ეთნიკურად განსხვავებულ წარმომავლობის მოსახლეობას ახასიათებს.

ალბათ, სამხრეთ არაბეთის ვოკალური პოლიფონიის ყველაზე ცნობილი მაგალითი არის „მარგალიტის მაძიებელთა სიმღერა“ არაბეთის ყურედან. 1962 წელს, როდესაც დანიელმა პოლ როვსინგ ოლსენმა პირველმა ჩაწერა მარგალიტის მაძიებელთა სიმღერა ბაჰრეინში, მარგალიტის მოპოვება, როგორც საქმიანობა უკვე არააქტუალური იყო, თუმცა სიმღერის პრაქტიკა, რომელიც თან ახლდა შრომით პროცესს, შემდგომში მეთევზეების თავყრილობებზე გრძელდებოდა, და ეს სიმღერა ჟღერდა მათ სახლში ცივი სეზონის დროსაც, როცა თევზაობა შეუძლებელი იყო. სათევზაო ნავის ეკიპაჟი შედგებოდა კაპიტნის, მყვინთავეებისა და მათი დამხმარეებისგან, რომლებიც გემბანზე რჩებოდნენ, ასევე რამდენიმე *naham*-ისგან – ჩვენ მათ ვუწოდებთ წამყვან მომღერლებს, რომელთა ძირითადი მოვალეობა იყო სიმღერა თევზაობის და საზღვაო საქმიანობის პროცესში. ყოველივე ეს ემსახურებოდა მათი შრომითი პროცესის კოორდინაციას, როგორც არის ღუზის ამოღება, იალქნების აწევა ან მეზღვაურების გახალისება. *naham*-ი ასრულებს სიმღერებს ერთი მეორეს მიყოლებით, სტანდარტული მელოდიური მოდელების ინდივიდუალური ვარიანტებით და ტექსტებით, რომლებიც კონკრეტულ საქმიანობას ეხება. ხანდახან მათი შეძახილები ერთმანეთს ემთხვევა. ეკიპაჟის დანარჩენი წევრები ეხმიანებიან მათ მონოტონური დუდუნით დაბალ ხმაზე და წამოძახილებით. *multisonance*-ს განსაზღვრული და დიფერენცირებული ფუნქციებით, მიყვავართ პოლიფონიის დაშრევებულ ფორმებთან

ან, სადაც სოლისტების მიერ წარმოდგენილი თანხვედრილი მონაცვლე შედახილები – *nahham*, კომბინირებულია ეკიპაჟის წევრების მონოტონურ სიმღერასთან. ყოველივე ეს ნათლად ჩანს პოლ როვსინგ ოლსენის მიერ 1962 წელს⁷ ბაჰრეინში გაკეთებულ ჩანაწერში (Rovsing Olsen, 2002).

ძახილის და პასუხის ერთი და იგივე მოდელი, სადაც *naham*-ების შედახილები დროდადრო ემთხვევა ერთმანეთს და ეკიპაჟის დანარჩენი წევრები პასუხობენ მონოტონურად, საერთოა აღმოსავლეთ არაბეთის სანაპიროს მეზღვაურებისა და მეთევზეებისათვის – სავარაუდოა იგივე აფრიკული დიდი სავაჭრო გემების ეკიპაჟისთვისაც, არაბეთის ზღვის გარშემო აღმოსავლეთ აფრიკიდან არაბეთის ყურემდე ინდოეთში⁸.

ძახილი და პასუხი – მონაცვლეობა სოლო მომღერლებსა და გუნდს შორის – არის აღმოსავლეთ არაბეთის საშემსრულებლო ხელოვნების ძირითადი ფორმა. იშვიათად, ის წარმოქმნის პოლიფონიას, ხან იმის გამო, რომ გუნდი შედის, მაშინ როდესაც წამყვან სოლისტს არა აქვს ფრაზა დასრულებული, ან პირიქით, სოლისტი იწყებს სიმღერას, როდესაც გუნდი ჯერ კიდევ მღერის, ან ორივე ერთად. ძახილი და პასუხი – ძირითადად აფრიკულ ელემენტებთან ასოცირდება. მსგავსი შემთხვევა გვხვდება **სამკურნალო რიტუალში ზაჰრ**, რომელიც სუდანში გვხვდება და მიზნად ისახავს სულის დამშვიდებას. ზაჰრ-ის რიტუალს ჰყავს სულიერი წინამძღოლი, აბუ ალ-ზაჰრ (ლიტ. ზაჰრ -ის მამა), რომელიც ხშირად ასევე წამყვანი მომღერალია. ის შეიძლება იყოს როგორც ქალი, ასევე მამაკაცი. მუსიკალურ ტერმინებში, წამყვანი მომღერალი ენაცვლება ქალთა და მამაკაცთა გუნდს იგივე შედახილით და მეტ-ნაკლებად თანხვედრი საპასუხო მოდელით. მოპასუხე გუნდი ასევე შედის, საკმაოდ იშვიათად, გაფანტული მანერით და წარმოადგენს ერთი მელოდიის ერთდროულ ვარიანტებს – პოლიფონია წარმოდგენილია რესპონსორული სიმღერის და ჰეტეროფონიის⁹ კომბინაციით – რასაც გერმანულად *Variantenheterophonie* (ვარიანტული ჰეტეროფონია) ეწოდება. იხ. დანართში, სურათი 1. ზაჰრ-ის სამკურნალო რიტუალი.

ჩრდილოეთ ომანის ზღვის სანაპირო რაიონების მოსახლეობას შეადგენენ არაბები, ბალუჩები, სპარსები და ნაწილობრივ აფრიკელები, ხოლო აფრო-ომანელების „ხელოვნების“ აუცილებელი შემადგენელია „მჯდომარე“ არაბების ქორწილები. გვხვდება სხვადასხვაგვარი „ხელოვნების“ (*funun*) თხუთმეტამდე ვარიანტი და მათი არჩევანი და ვარიანტების სიმრავლე დამოკიდებულია „ქორწილის მფლობელის“ სურვილზე და სიმდიდრეზე. ზოგ შესრულებას გააჩნია სპეციფიკურად ეთნიკური ელფერი, ან ახასიათებს რელიგიური ელემენტები, რაც დამოკიდებულია იმაზე, თუ ვისი ქორწილია, თუმცა ხშირად მაინც შეიძლება მიუღებელი იყოს მათთვის, ვინც თავს ღვთისმოსავად მიიჩნევს. მაგრამ არჩევანის მიუხედავად, მჯდომარე არაბების და აფრო-ომანელების¹⁰ არც ერთი ქორწილი არ იმართება *dan-dan*-ის, ან *ghina'al-nisa*-ს წარმოდგენის – „ქალთა სიმღერების“ გარეშე. ეს წარმოდგენა ყოველთვის სრულდება დაქირავებული პროფესიონალი მუსიკოსების ჯგუფის

მიერ, სადაც წამყვანი მომღერალი შეიძლება იყოს ქალი (*muṭtriba*) ან მამაკაცი (*muṭtrib*), ამასთანავე, ყოველთვის მონაწილეობს გუნდი (*ḥarīm*, – ქალები) და ორი მედოლე. ყველა მუსიკოსი, როგორც წესი, აფრიკული წარმოშობისაა. წამყვანი მომღერალი და გუნდი მონაცვლეობს შეძახილი-პასუხის მოდელით, სადაც გუნდის პასუხი მელოდიურად და მეტრულად ფიქსირებულია, მაშინ როდესაც, წამყვანი მომღერალი შემოქმედებითად თავისუფალია ვარიაციისას, ხშირად რეაგირებს სოციალურ გარემოზე – ახალი სტუმრების დღეგრძელობისას ან მექორწილეებისთვის გასამრჯელოს თხოვნისას. ყოველივე ეს აისახება მუსიკალურ პროდუქციაზე, *muṭtriba*-ს შეძახილის და *ḥarīm*-ის მდორე სიმღერის ურთიერთკავშირისას, რომლის დროსაც პოლიფონიური ფრაზები წარმოიქმნება. ამ განსაკუთრებული შესრულებისას, *ḥarīm*-ი ცეკვავს, *muṭtriba* დგას ხელში მიკროფონით, ხოლო მედოლეები მომღერლებსა და გუნდს შორის მოძრაობენ. შეძახილი და პასუხი ერთიანდება რთული სახის ვარიანტულ ჰეტეროფონიაში (*variantenheterophonie*). *muṭtriba*-ს უერთდება მეორე *muṭtriba*, ამ შემთხვევაში მისი და, რომელიც „*muṭtriba*-ს ხმას უფრო ძლიერს ხდის“. ყოველივე გვხვდება 1976 წლამდე პრაქტიკაში. როდესაც გამაძლიერებლები და მიკროფონები არ იხმარებოდა. იმ წელს ომანის ზღვისპირა რეგიონებში პირველად გამოჩნდა ელექტრონული პორტატიული, და შემდეგ სტაციონარული მეგაფონი, რის შედეგადაც *muṭtriba*-ს ხმის გაორმაგება ნაკლებად აუცილებელი გახდა. იხ. სურათი 2. *ghina'al-nisa'*-ის შესრულება.

აღსანიშნავია, რომ მეორე მომღერალი აძლიერებს *muṭtriba*-ს ხმას არა მარტო უნისონში დუბლირებით, არამედ მღერის პარალელური ტერციით, კვარტით და კვინტით მაღლა. ასევე აღსანიშნავია, რომ მოპასუხე გუნდი დროდადრო ითავისებს სახეშეცვლილ და გამდიდრებულ ჟღერადობას, ეს არის პროფესიული მუსიკოსების – მოცეკვავეების ჯგუფი, რომელიც ერთად იშვიათად გამოდის, განსაკუთრებულ შემთხვევებში წარმოდგებიან ამ ჯგუფის წევრებად. შედეგად მიიღება ვარიანტული ჰეტეროფონია, რომელიც მიჩნეულია „ხმის გამაძლიერებლად“ და არ არის ჩაფიქრებული და აღქმული, როგორც ორი სხვადასხვა ვარიანტი. იხ. მაგალითი 1¹¹: *ghina'al-nisa'*. ქრისტენსენის საექსპედიციო ვიდეო ჩანაწერი 1990¹².

მუსიკალურ პრაქტიკაში ბედუინებს „ნაღდი“, ნამდვილი არაბები შეიძლება ვუწოდოთ. მართალია, გარკვეულწილად, აღარ არსებობენ მომთაბარე ბედუინები, მაგრამ არსებობენ ხალხთა გარკვეული ჯგუფები, რომლებმაც, მომთაბარე ცხოვრება ახლო წარსულში შეცვალეს მკვიდრი ცხოვრების წესზე („მომთაბარე“, როგორც „მკვიდრის“ ოპოზიციური გაგება), თუმცა ერთ ადგილზე დამკვიდრების პროცესი საუკუნეებზე გაიწელა. ახლაც კი ერთ ადგილზე დამკვიდრებული ბედუინები ინარჩუნებენ და ასრულებენ, განსხვავებული ხარისხით, გარკვეულ მონაკვეთებს თავიანთი *badu*-დან, რომელშიც სიმღერის და ცეკვის მულტისონურ წარმოდგენას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ბედუინები ძალზე იშვიათად მღერიან მარტო. ჩრდილოეთ ომანში, ბედუინთა უმრავლესობა, ვინც უფრო ახლოს არიან თავიანთ მომთაბარე

წარსულთან, არ იყენებენ მუსიკალურ ინსტრუმენტებს მუსიკალური ქმედებისას, არამედ ეყრდნობა უფრო დეკლამაციას და სასიმღერო პოეზიას *shella*, ვიდრე „აქლემების სიმღერებს და ცეკვებს“. სხვები იყენებენ დოლს სიმღერის აკომპანემენტისთვის; „მედოლეები“, როგორც წესი, არიან „მოახლეები“, ე.ი. აფრიკული მოსახლეობის წარმომადგენლები. *razi*-ის ცეკვებში მონაწილეობს მამაკაც მოცეკვავეთა ორი მოპირდაპირე რიგი, შემდგარი ინდივიდებისგან, რომლებიც ცეკვასთან ერთად სასიმღერო-დეკლამაციურ პოეზიასაც წარმოადგენენ. მოცეკვავეების ეს ორი რიგი ენაცვლება ერთმანეთს მოკლე პოეტური ტექსტის სიმღერით, ხშირად მოკლე დიაპაზონის მელოდიებით. ხშირ შემთხვევაში ეს ანტიფონური მულტისონური პრაქტიკა არ წარმოადგენს პოლიფონიის არათუ არც ერთ სახეობას, არამედ არც რუდიმენტულ ჰეტეროფონიას, ხშირად განზრახ წარმოდგენილს სიმულტანური ხმოვანების შედეგად ერთი მელოდიის ვარიანტებით¹³. იხ. სურათი 3. საქორწილო წარმოდგენაში *ayyala*.

მიუხედავად ამისა, საცეკვაო სიმღერების ანტიფონურ *multisonance*-ურ შესრულებაში დროდადრო მაინც ვხვდებით პოლიფონიას – როდესაც, ერთი ან შემდეგ მეორე ხაზის მოცეკვავეები წარმოადგენენ ერთი მელოდიის განსხვავებულ ვერსიებს ან ვარიანტებს. ეს ხდება მაშინ, როდესაც სხვადასხვა ადგილიდან შეკრებილი მოცეკვავეები ერთად არიან წარმოდგენილნი, როგორც ეს ხდება მაგალითად, ქორწილებში. ამან შეიძლება მიგვიყვანოს ძალზედ განვითარებული ვარიანტული ჰეტეროფონიის ფორმამდე, სადაც ტონალურობა ამყარებს ურთიერთობას ხმებს შორის, რაც არის ნაჩვენები შემდეგ მაგალითში. იხ. მაგალითი 2. საქორწილო ცეკვა *ayyala*.

მრავალ ქორწილში, განსაკუთრებით თუ მექორწილეები წარმოშობით მუსლიმები არიან, წარმოდგენილია *al-maḍlid*-ი, ომანური დიალექტით – *al-maḍlid*, ანუ მოჰამედის დაბადებისა და ცხოვრების გახსენების რიტუალი. შესრულებლების ჯგუფი, „*al-maḍlid*-ის წრე“ შეიცავს ხელმძღვანელს – *al-khalifah*-ს, ერთ რიგში მჯდომარე რამდენიმე მამაკაცს, ანუ *qur'a* (ყურანის) „მკითხველებს“ და *hawwim*-ის „თაყვანისმცემლებს“, რომლებიც „მკითხველების“ სანინააღმდეგო რიგში სხედან და სახით მათკენ არიან შებრუნებული.

al-maḍlid -ის რიტუალი მკაცრად კოდიფიცირებულია ზეპირ პრაქტიკაში; ის იწყება ალაჰის მოწოდებით ყურანიდან, რომელსაც მოსდევს წინასწარმეტყველის ცხოვრების შესახებ ამბის საჯარო კითხვა, სადაც მკითხველებს ენაცვლება გუნდი შეძახილი-პასუხის მოდელით; ყოველივე ეს გადაიქცევა ჰიმნში, რომელშიც, თავის მხრივ, მკითხველები და თაყვანისმცემლები ქმნიან ანტიფონიას. როდესაც თაყვანისმცემლები იწყებენ ტანის მოძრაობას მჯდომარედ ცეკვისას, ჰიმნის მელოდია და *hawwim*-ის პასუხი ერთიანდება ორი ხმის უწყვეტ პოლიფონიურ დიალოგში, სადაც ერთი აგრძელებს ჰიმნის მელოდიას, ხოლო მეორეს პასუხში (რესპონსორი), მუსიკოლოგიური ანალიზისას, შეიძლება დავინახოთ მარგალიტის მადიებელთა განვითარებული სიმღერის ელემენტები. *al-maḍlid*-ის რიტუალი გვხვდება არა მხოლოდ ქორწილებში,

არამედ მსხვერპლშენიერვის აღთქმის რიტუალის დროსაც და მოითხოვს სპეციალურ ოსტატობას „წრის ნევრებისგან“. განვერიანება შესაძლებელია ყველასთვის, ვისაც შეუძლია აითვისოს ოსტატობა, ეთნოსის და სოციალური სტატუსის მიუხედავად. *al-maḍlid*-ის მუსიკალურ სტრუქტურაში წარმოდგენილია აღმოსავლეთ არაბეთში ცნობილი პოლიფონიის ყველა ტიპი. იხ. სურათი 4, სურათი 5 და მაგალითი 3: *Al-maḍlid*, ისლამური რელიგიური საწესო რიტუალი¹⁴.

დასკვნა

არაბეთის ნახევარკუნძულის აღმოსავლეთ ნაწილის ვოკალური შემოქმედების მიმოხილვამ გვიჩვენა, რომ სოფლის დასახლებაში, ურბანული არაბული კლასიკური და პოპულარული მუსიკა, ვოკალური მულტიჟღერადობა – ჟღერადობის და სოციალური პრაქტიკის ერთდროული შერწყმა – უფრო წესია, ვიდრე გამონაკლისი, თუმცა ყოველთვის არ წარმოშობს პოლიფონიას.

ვოკალური პოლიფონია ჩნდება სხვადასხვა ფორმით, რაც ადამიანის ქმედების გარკვეული ტიპის მუსიკალურ შემოქმედებასთან მჭიდრო კავშირშია: სოლო და საგუნდო სიმღერის მონაცვლეობა, ერთი ხმის სხვა ხმებთან მონაცვლეობა, ხშირად წარმოქმნილი გუნდის გაბმულ ან პულსირებულ დუღუნთან (სიმღერასთან) ზედდება. მარგალიტის მაძიებელთა შრომის სიმღერა ამის თვალსაჩინო მაგალითია. მომღერლების ორი მონაცვლე ჯგუფის ანტიფონური მოდელი დროდადრო წარმოგვიდგენს რთულ ვარიანტულ ჰეტეროფონიას, რაც ვლინდება, როგორც ტონალური ჰომოფონია. ეს შემთხვევა შეიძლება მივაკუთვნოთ მულტიჟღერადობა, სადაც ჩართულნი არიან ინდივიდუუმები, რომელთათვისაც ჩვეულია ერთი და იგივე მელოდიის და პოეზიის განსხვავებული ვარიანტების შესრულება. რიტუალურ კონტექსტში, *maḍlid*-ის დღესასწაულში, ყველა ეს ფორმა ერთიანდება უმაღლესი სტრუქტურული და კოდიფიცირებული სახით. ეს ფორმები, როგორც ჩანს, წარმოიშვა კულტურული მრავალფეროვნებიდან და კულტურათა გაცვლებიდან გამომდინარე, რაც არაბეთის ნახევარკუნძულის აღმოსავლეთ ნაწილისთვისაა ზოგადად დამახასიათებელი. ის კომპლექსური კულტურული პროცესები, რომელიც თან სდევს „პოლიფონიის“ ფენომენს, საჭიროებს შემდგომ შესწავლას. ამ მიმართებით, თუ დავამკვიდრებთ ანალიტურ საზღვრებს მულტიჟღერადობის მიმართ – რაც ერთზე მეტი ბგერითი წყაროს მიერ წარმოებულ მუსიკალური ბგერის ერთდროულ ჟღერადობას ნიშნავს, ვფიქრობ, ჩვენ უკეთ ჩავწვდებით პოლიფონიის ძირეულ პროცესებს.

შენიშვნები

1. ეს არის განახლებული ვერსია მოხსენებისა, რომელიც წარმოდგენილი იყო ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე, თბილისი, 2002 წლის ოქტომბერი. მე მაღლობა მინდა გადავუხადო ორგანიზატორებს გამორჩეული სტუმართმოყვარეობისთვის და კოლუმბიის უნივერსიტეტს მგზავრობის ხარჯის დაფარვისთვის.
2. მე არ შევეხები აქ ისეთ საკითხებს, თუ ვინ განსაზღვრავს მნიშვნელობას, ან რას წარმოადგენს „მუსიკალური მნიშვნელობა“.
3. გამოწვევის წარმოადგენს ე.წ. ყელისმიერი სიმღერა.
4. ჩანაწერები გამოქვეყნებულია 1962 წელს ოლსენის და 1976 წელს ტუმას მიერ.
5. სოჰარის მუსიკალური ცხოვრების, ბატინაჰის დედაქალაქის და პროვინციის საერთო აღწერა. იხ. ქრისტენსენი 2002. საექსპედიციო შრომა ამ ნარკვევისთვის ჩატარდა 1985-დან 1992 წლების მონაკვეთში, ომანის ტრადიციული მუსიკის ცენტრის მხარდაჭერით, მუსკატი, ომანის სულთანატი.
6. მიუხედავად ამისა, 1980-იანი წლების შემდგომ, რიტუალური წინადაცვლათა ძირითადად ხორციელდებოდა საავადმყოფოებში და მასთან დაკავშირებული ჩვეული დღესასწაულები მას შემდეგ შემცირდა ან საერთოდ გაუქმდა.
7. როვსინგ ოლსენი 1962, ჩანაწერი 1.
8. ომანის სულთანატში, სადაც *dhaws* ფაქტობრივად გაქრა 1970-ის შემდეგ, „ზღვის ხელოვნებათა“ *funun al-bahr*-ის სიმღერას მღერიან მეტწილად აფრო-ომანელები. ეროვნული მემკვიდრეობის ეს ნაწილი ნაჩვენები იყო ტელევიზიით. იხ. ქრისტენსენი 2002
9. გამოუქვეყნებელი ვიდეოჩანაწერი: სამკურნალო რიტუალი *zaḥr* ქრისტენსენის საექსპედიციო ჩანაწერი სოჰ92-7.
10. ეს ტერმინი ეხება ომანის აფრიკული წარმოშობის მოსახლეობას, რომელთაგან ორი მთავარი სოციალური კატეგორია გამოიყოფა: ყოფილი მონების შთამომავლები და იმ ომანელების შთამომავლები, რომლებიც აფრიკელ ქალებზე ქორწინდებოდნენ. პოლიტიკურად სწორი ტერმინია ამ შემთხვევაში – აფრო-ომანელი. მუსიკოსები ამ საკითხთან მიმართებაში, ყოფილი მონების შთამომავლები არიან.
11. ამ ნარკვევში ნოტაცია გამოკვეთს ჩვენ დისკუსიასთან დაკავშირებულ ნიშნებს ვოკალურ პოლიფონიასთან მიმართებაში.
12. *ghina' al-nisa'*-ს ჩანაწერი გვხვდება ქრისტენსენთან 1993 წელს
13. ვიდეოზე დემონსტრირებული: ბედუინების საქორწილო ცეკვა. *Badaw-wiya*. Harrit al-Shekh. ქრისტენსენი 1992, საექსპედიციო ჩანაწერი.
14. *al-maḥlīd*-ის ჩანაწერი გამოქვეყნებულია ქრისტენსენის მიერ 1993 წელს.

Conclusions

Our survey of vocal practices in the Eastern part of the Arab peninsula has shown that in rural settings, away from urban Arabic classical and popular music, vocal multisonance – the simultaneous sounding of voices as a social practice – is the rule rather than the exception, but it does not always produce polyphony. Vocal polyphony occurs in several forms that are closely connected to particular types of human activities in musical performance: The alternating of solo with choral singing, a single voice alternating with several, frequently produces overlapping in the form of a drone held or pulsed by the chorus. The pearl fishers' work songs are an outstanding example. The alternating of two equal groups of singers, the antiphonal pattern that is associated primarily with Bedouins, sometimes produces elaborate *variant heterophonie* that appears as tonal homophony, but this occurrence seems to be linked to multisonance involving individuals who are familiar with different versions of the same melody and poetry. In a prominent ritual context, the *mâlid* celebration, all these forms combine in a highly structured and codified way. These musical forms have in all probability profited from the cultural diversity and cultural exchanges that characterize the Eastern part of the Arab peninsula. The complex cultural processes that surround the observable phenomenon "polyphony" warrant further study. By setting the analytical scope to multisonance – the simultaneous production of musical sound by more than one sound source – we may, I propose, gain a better understanding of the generative processes of polyphony.

Notes

¹ This is a revised version of a paper presented at the First International Symposium on Vocal Polyphony, Tbilisi, October 2002. I wish to thank the organizers for their most generous hospitality, and Columbia University for travel support.

² I shall not engage here the important questions of Who attributes meaning, or What constitutes "musical meaning."

³ Known exceptions include the so-called throat singing.

⁴ Recordings are published on Olsen 1962 and Touma 1976.

⁵ For a general description of musical life in Sohar, the principal town and province of the Batinah, see Christensen 2002. Fieldwork for this essay was conducted between 1985 and 1992, with the support of the Oman Centre for Traditional Music, Muscat, Sultanate of Oman.

⁶ However, since the late 1980s, ritual circumcisions have been carried out generally in hospitals, and the elaborate celebrations that were customary until then were greatly reduced or even abolished altogether.

⁷ Rosing Olsen 1962, track 1.

⁸ In the Sultanate of Oman, where working *dhaws* have disappeared completely since ca. 1970, the singing of "sea arts" *funûn al-bahr* has become the province of youth groups with predominantly Afro-Omani membership. These sea arts have become part of the national lore shown on television. See Christensen 1992.

⁹ Unpublished Video: Curing ritual *zâr*. Christensen Field tape Soh92-7.

¹⁰ This term refers to Omanis of African descent, of whom there are two major social categories that are generally distinguished: descendants of former slaves, and descendants of Omanis who married "free" African women. The politically correct term Afro-Omanis covers all. The musicians in question here are all descendants of former slaves.

¹¹ The notations in this essay attempt only to sketch the features pertinent to our discussion of vocal polyphony.

¹² A recording of *ghina' al-nisa'* is published on Christensen 1993.

¹³ Demonstrated by Video: Bedouin wedding dance. Badawwiya. Harrit al-Sheikh. Christensen 1992, Field tape.

¹⁴ A recording of *al-mâlid* is published on Christensen 1993.

References

Christensen, Dieter. (1992). Worlds of Music, Music of the World. The case of Oman. In: M.P. Baumann, ed., *World Music - Musics of the World*. Wilhelmshaven: Noetzel. Pp. 107-122. (=Intercultural Music Studies 3).

Christensen, Dieter. (1993). *Traditional Arts of Oman*. Compact disc with booklet. Paris: UNESCO Collection of Traditional Music.

Christensen, Dieter. (2002). Musical life in Sohar, Oman. *Garland Encyclopaedia of World Music*, vol. 6, pp. 670-83.

Rovsing Olsen, Poul. (1962). Pêcheurs de perles et musiciens du golfe persique. LP OCORA OCR42.

Rovsing Olsen, Poul. (2002). *Music in Bahrain*. Aarhus. Aarhus University Press. 183 pp., 3 compact discs.

Touma, Habib Hassan. (1976). Bahrain: Fidjeri, Songs of Pearl Divers. UNESCO/NAÏ VE D8046.

სურათი 1. ზაჰრ-ის სამკურნალო რიტუალი. წამყვანი მომღერალი ხელით ეხება პაციენტს, მაშინ როდესაც ქალებისა და კაცების გუნდი ტაშს უკრავს და ელოდება, რომ დაუბრუნდნენ სიმღერას. სალვა ელ შავანის ფოტო, სოჰარი, 1992.

FIGURE 1. *Zaḥr* healing ritual. The lead singer touches the patient while the chorus of women and men, clapping hands, await their turn to sing. Photo Salwa El-Shawan, Sohar 1992.



სურათი 2. *ghina'al-nisa'*-ის შესრულება. „მუტრიბა“ (*muṭtriba*) ჰალუმაჰ და მისი დები მღერიან მიკროფონის გარეშე მედოლეების თანხლებით.

FIGURE 2. *Ghina'al-nisa'* performance. The *muṭtriba* Halumah and her sister singing without microphone, with the drummers “visiting” them.



სურათი 3. მომღერალ/მოცეკვავეთა მოპირდაპირე რიგები საქორწილო წარ-
მოდგენაში *ayyala*. სოჰარი. 1992

FIGURE 3. The opposing lines of singers/dancers in a wedding performing *ayyala*. Sohar, 1992.



სურათი 4. ყურანის „მკითხველების“ და *hawwī m*-ის „თაყვანისმცემლების“
მოპირდაპირე რიგები *al-maʿlīd*-ის წარმოდგენისას ქორწილში.

FIGURE 4. The opposite lines of “readers” *qur’a* (right, here with rame drums *tar*), and the
“adorers” or *hawwī m*, in an *al-maʿlīd* performance during a wedding. Sohar 1990.



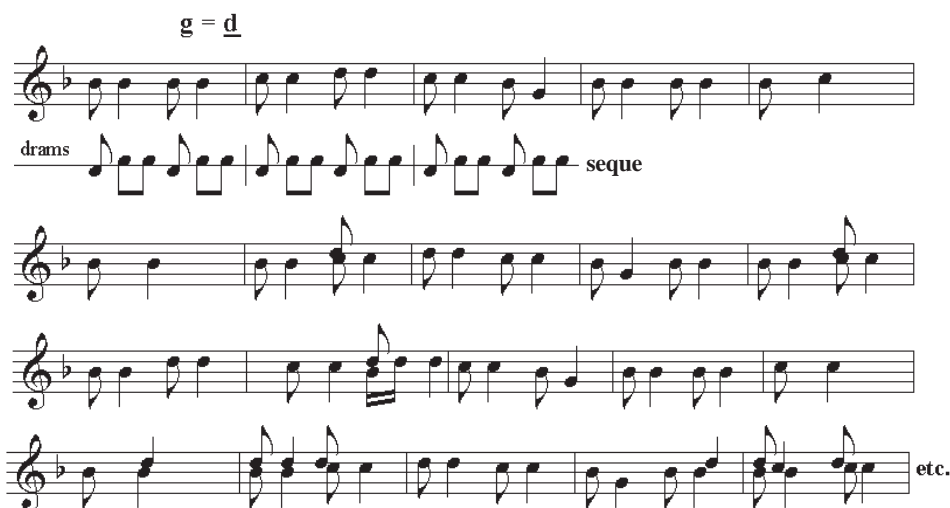
სურათი 5. *hawwim*-ის რიგი *huwwamah*-ის ნაწილში
FIGURE 5. *The line of the hawwīm during the huwwamah section.*



მაგალითი. 1. *ghina'al-nisa'*. ქრისტენსენის საექსპედიციო ვიდეო ჩანაწერი 1990
EXAMPLE. 1. *ghina'al-nisa'*. *Video Field tape Christensen 1990*¹²



მაგალითი. 2. საქორწილო ცეკვა *ayyala* სოჰარი. 1992.
EXAMPLE. 2. *Wedding dance ayyala. Sohar, 1992.*



მაგალითი 3. *Al-maḍlid*, ისლამური რელიგიური საწესო რიტუალი. *huwwamah*-ის ნაწილი
EXAMPLE 2. *Al-maḍlid – Islamic devotional performance. The huwwamah section.*



მრავალხმიანობის სტილების გეოგრაფიული განაწილება ბულგარეთში

სიტყვა „ბალკანი“ ბულგარულად მთას ნიშნავს. ვინც მოგზაურობს ბულგარეთში, მას მთები გამუდმებით აგრძნობინებენ თავს. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც გაშლილ მინდორზე ჰორიზონტს მთაგრეხილი კვეთს. ამ მთაგრეხილისგან მიღებული შთაბეჭდილება და ის განსაკუთრებული იზოლაცია, რომელშიც მას ბულგარელი ხალხი ჰყავდა მოქცეული დიდი ხნის მანძილზე, ფოლკლორისტიკისთვის კულტურული ფორმების კალეიდოსკოპურ მრავალფეროვნებას ინახავს. ადამიანებს ყოველთვის აინტერესებდათ, როგორ ჟღერდა სიმღერა, როგორ გამოიყურებოდა ტანსაცმელი ქედის გადაღმა ან ვინრო ხეობის მიღმა.

გასაკვირი არაა, რომ მუსიკალურ დიალექტოლოგიას ბულგარეთში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ნიკოლა კაუფმანი პირველი იყო, ვინც წერდა და ხაზგასმით მიუთითებდა რეგიონალური სტილების და სუბსტილების უნიკალური ხასიათის შესახებ. არანაკლები წვლილი მიუძღვით ისეთ მეცნიერებსაც, როგორებიც არიან სტოიან ჯუშევი და ბორის კრემენლიევი, რომლებიც წერდნენ პან-ბულგარულ სტილზე და უყურადღებოდ არ ტოვებდნენ ისეთ ნიუანსებსაც კი, რომელთაც ქვეყნის მხოლოდ ცალკეულ ადგილებში თუ აღმოაჩენდით (Dzuzhev, 1954-61; Kremenliev, 1952).

ჩემი სტატია მოიცავს 1972-73 წლებში მოძიებულ იმ მონაცემთა ანალიზს, რომელიც ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის მუსიკის ინსტიტუტის (დღესდღეობით უკვე ხელოვნების ინსტიტუტის) არქივებში ინახება ბულგარული მრავალხმიანი სიმღერის „დიალექტების“ შესახებ. სტატიაში სტილური აღწერა ზედმეტად გამარტივებულია, უფრო დაწვრილებითი აღწერა კი მოცემულია ჩემს სადოქტორო დისერტაციაში, რომელიც სირთულის ჯერ კიდევ სხვა დონეზე არსებულ მრავალფეროვნებას ასახავს.¹

სწორედ ამ არქივებში, მოსმენილმა თითქმის ათასამდე სიმღერამ, საშუალება მომცა გამომეკვთა შემდეგი ძირითადი სტილური მიმართულებები, რომელთაც თვალსაჩინოებისათვის შემდეგი სიმბოლოებით აღვნიშნავ:

I. ბურდონული სტილი

- | | |
|-----------------------------------|----------|
| ა) ერთტონიანი ბურდონი | |
| 1. სალაპარაკო (ნართქმითი) ბურდონი | 1 D |
| 2. პედალური (გაბმული) ბურდონი | 1 PD |
| 3. სალაპარაკო ვიბრაციული ბურდონი | 1 TD |
| ბ) მოძრავი ბურდონი: | |
| 1. ორტონიანი მოძრავი ბურდონი | 2 Dca* |
| 2. სამტონიანი მოძრავი ბურდონი | 3 Ddca |
| 3. ოთხტონიანი მოძრავი ბურდონი | 4 Ddcaba |

* ყველა ჩემი მოკლე აღნიშვნა ბოლოვდება ბგერა „ა“ (ლათ.), ამგვარად 2 Dca ნიშნავს, რომ ბურდონი ჩამოდის მინორულ ტერციაზე (დო-ლა). იგივეს ემყარება 2 Dca, 2 Dba, 2 Dca, 2 Dea.

II. ფსევდო-ბურდონის სახეები

- ა) სოპის სტილი
(ამ სტილში მეორე ხმა გადანწყდება სუბტონიკაში, როცა პირველი ხმა ტონიკაშია).
- ბ) უნისონური სუბტონიკური სტილი 1 Dus
(ამ დროს პირველი და მეორე ხმა გადანწყდება უნისონურ სუბტონიკაში, თუმცა მეორე ხმა აქ წართქმითი ბურდონია. სწორედ ეს თავისებურება განასხვავებს მას, როგორც სოპ-სტილისაგან, რომელიც ქმნის პარალელიზმს, ისე ზემოაღნიშნული ბურდონული სტილისაგან, რომელშიც ვხვდებით ხმათა ჯვარედინ მოძრაობებს).
- გ) *Na atsane* 1 Dna
ამ სახეობაში მეორე და პირველი ხმა მაღალი გამკვივანი უნისონია. თუმცა მეორე ხმა აქ სალაპარაკო ერთტონიანი ბურდონია.

III ჰეტეროფონია

H

აღნიშნული კლასიფიკაცია უფრო დეტალურია, ვიდრე კაუფმანის, მაგრამ ძალიან ჰგავს აბრაშევის მიერ მოცემულ კლასიფიკაციას (Abrasheva, 1969).

ძირითადი განსხვავებანი ჩემსა და ამ ბულგარელი მკვლევარების კლასიფიკაციას შორის შემდეგში მდგომარეობს:

1. ერთტონიანი ბურდონის სამი ტიპის (სახეობის) აღიარება;
2. „ფსევდო ბურდონის“ კატეგორიის ცალკე გამოყოფა, რაც აბრაშევის კლასიფიკაციაში გაერთიანებულია „პარალელიზმის“ სახეობაში, შესატყვისად „ფსევდო ბურდონის“ სამ ტიპზე, რომელზედაც აბრაშევა საერთოდ არ მიანიშნებს;
3. ბურდონსა (I) და ჰეტეროფონიას შორის არსებული შუალედური კატეგორიის საერთოდ უგულებელყოფა (ამ პუნქტებს შეიცავს ერთ-ერთი სხვა კატეგორია);
4. მათთან არ არის საგულდაგულოდ გამოკვლეული ჰეტეროფონიის სამი სახეობა (დეტალურადაა გაანალიზებული რაისთან, 1997 წ.).

ეს კატეგორიები ეფუძნება სტილის უსწრაფესი განხილვის ტიპს და დაკვირვების ამ ეტაპის შედეგად ახალი დეტალები გამოიკვეთება.

ისმის კითხვა: გეოგრაფიულად როგორ მოხდა ხმათა ამ სახეობების ჩვენამდე მოღწევა? ვითარდებოდნენ თუ არა ისინი (ხმათა სახეები) იზოლირებულად, თუ ხდებოდა მათი აღრევა? თამაშობდა თუ არა გეოგრაფიული გარემო წამახალისებელი ან დამაბრკოლებელი ბერკეტის როლს ცალკეულ რეგიონებს შორის საზღვრების გახსნისა ან პირიქით მათი იზოლირებისათვის?

ერთ და ორხმიან რეგიონებს შორის საზღვარი

ბულგარული მრავალხმიანი სიმღერები ქვეყნის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეშია თავმოყრილი. პირველ სურათზე (იხილე დანართი) მოცემულია რუკა, რომელიც გვიჩვენებს ერთ და ორხმიან რეგიონებს შორის საზღვარს ჩრდილოეთით და ორხმიანი რეგიონის აღმოსავლეთით. ამ ტიპის სიმღერის

საზღვრები დასავლეთით არის სერბია და მაკედონია, თუმცა ამ საზღვრის მიუხედავად სიმლერის ზოგადი სახეები თითქმის ყოველთვის განაგრძობენ არსებობას. სამხრეთ საბერძნეთის საზღვარი მიჯნავს თითქმის მთელ ამ სიმლერის სტილს.

ორხმიანი სიმლერის რეგიონებში ზოგიერთი სიმლერა იმლერება მრავალხმიან სტილზე, ზოგიერთი კი, როგორც წესი, გვხვდება როგორც სოლო ან გუნდური უნისონი. ამ რეგიონის გარეთ, თუ არ ჩავთვლით ორხმიანი სიმლერების იმ რამდენიმე გამონაკლისს, რომლებიც აქ გავრცელდა ორხმიანი რეგიონებიდან მოსახლეობის მიგრაციის გზით. თუმცა, ბევრი სიმლერა ამ ორხმიანი რეგიონის გარეთ იმლერება ანტიფონურ სტილზე. ზოგჯერ ასეთი სიმლერის დროს ერთი ჯგუფის მიერ დაჭერილ ბურდონს ნაწილობრივ ემთხვევა მომღერალთა მეორე ჯგუფის შესვლა. სავარაუდოდ, გაუცნობიერებელი ჰეტეროფონია ყოველთვის გვხვდება ჯგუფურ სიმლერაში. ბულგარული ფოლკლორული მუსიკისათვის არც ერთი ეს მაგალითი არაა ერთადერთი, არც ერთი მათგანი არ ასახავს ერთსა და იმავე კარგად აგებულ პროცესს, რომელიც სამხრეთ-დასავლეთ ბულგარეთის მრავალხმიან სიმლერაში მიმდინარეობს.

ჩვენ გვაინტერესებს, ორხმიანი რეგიონის საზღვარი ბულგარეთის ფარგლებში. კაუფმანი თავის ნაშრომში (Kaufman, 1968:224) მხოლოდ სოფლების სახელებს გვაძლევს, რომლებიც ორხმიანი სიმლერის სტილს წარმოაჩენენ და ისინი აღნიშნულნი არიან რუკაზე (სურ. 1) წერტილით. მას შემდეგ, რაც პირადად მოვისმინე ეს სიმლერები არქივში, აღმოვაჩინე და რამდენიმე არგუმენტით დავამტკიცე ამგვარი სიმლერების არსებობა იმ სოფლებში, რომლებიც კაუფმანის შემოთავაზებული საზღვრების ოდნავ გარეთაა. ისინი მე ღია წრეებით აღვნიშნე. საბოლოოდ, ამ მცირე განსხვავებებს მცირე გავლენა აქვს იმ მსჯელობაზე, რომელიც შემდეგ არის მოცემული. მდინარე ტოპოლნიკას (the Topolnica River) აღმოსავლეთით მდებარე სოფლები, რომლებიც რუკაზეა აღნიშნული, ორხმიანი სიმლერის სტილს წარმოაჩენენ.

კითხვა, რომელიც გამიჩნდა და რომელსაც კაუფმანი ყურადღებას არ აქცევს, არის იმ საზღვრის მასშტაბი, რომელსაც მიჰყვება მინაზე თავისთავად არსებული ბუნებრივი ფიზიკური საზღვრები.² მონაცემები მიუთითებს, რომ მცირე გამონაკლისის გარდა, მუსიკალური საზღვარი მიჰყვება ბუნებრივ სახმელეთო საზღვრებს. ჩრდილოეთით საზღვარია ძველი მთის „სტარა პლანინას“ მწვერვალი, უფრო ზუსტად ქვემოთ არის ბერკოვსკა, ვრანჩარსკა და გოლემა (Berkovska, Vracharska, Golema), აქედან ეს საზღვარი გასდევს სამხრეთ სოფლის მდელის (Sofijsko pole) გასწვრივ. ეს აღნიშნულია წყვეტილი ხაზით და ერთ-ერთია იმ მცირე ადგილთაგან, სადაც მუსიკალური საზღვარი უგულვებელყოფს ფიზიკურ თავისებურებებს. მოელი, რომ ორხმიანი სტილი თანდათანობით გავრცელდება აღმოსავლეთის მიმართულებით მაღალმთიანი რეგიონების წრეში, რომელშიც შედის ეტროპოლსკა და ზლატიშკო ტეტევენსკოს (Etropolska and Zlatishko tetevensko) მთები და საშტინკას შუა მთა (Sashtinska Sredna Gora).³ ამის ნაცვლად, მუსიკალური საზღვარი შუაზე კვეთს ბრტყელ ვაკე ადგილს. დემოგრაფიულ და ეთნოგრაფიულ მონაცემებს შეუძლიათ განსაზღვრონ დასახლების ხასიათი (ტიპი), რაც მოგვეხმარება ავხსნათ ეს საზღვარი, მაგრამ ისინი ჩემთვის ხელმისაწვდომი არ იყო.

სამხრეთის მოშორებით მდინარე ტოპოლნიკას დაბლობი, იხტიმანის შუა მთის (Ihtimanska Sredna Gora) და საშტინკას შუა მთას შორის არის საზღვარი ერთ და ორხმიან რეგიონებს შორის. ეს მაღალმთიანი ზონები ქმნიან გავრცელების საკუთარ სფეროს, ხოლო მათ შორის მდინარე ქმნის ბუნებრივ ბარიერს. ამ ტიპის საზღვარი მდინარე მარიტას (the Marista River) გასწვრივ გრძელდება ისე შორს, როგორც ძველი მდინარე (Stara reka), მაშინ, როდესაც ბატაშკას (Batashka) და დასავლეთ როდოფების (Western Rhodopes) მთების მწვერვალები ქმნის სამხრეთ-აღმოსავლეთ საზღვრებს და ბოლოს, საზღვარი საკმაოდ უჩვეულოდ კვეთს მდინარე მესტას დაბლობს (the Mesta River Valley). სიტუაცია უკიდურესად რთულია საბერძნეთის საზღვართან და შესაბამის დასახლებებთან სიახლოვის გამო.

თვალშისაცემი და უკიდურესად საინტერესო გამონაკლისია ის, რომ სოფიას დაბლობი (the Sofia Plain), რომელიც არის საზღვარი ერთ და ორხმიან სიმღერებს შორის, შეესაბამება ორი სახის ბუნებრივ საზღვარს: მთაგრეხილების მწვერვალებსა და მდინარეებს, რომლებიც მაღლობს ორ ადგილას ყოფენ.

ორხმიანი სიმღერის რეგიონები

სურათები 2 და 3 არის ორხმიანი რეგიონის რუკა, სადაც მონიშნულია საზღვრები ისე, როგორც მანამდე განსაზღვრა კაუფმანმა. ჩემი აზრით, კაუფმანს თავის სისტემაში გადაუწყვეტელი დარჩა ზოგიერთი ლოგიკური და მეთოდოლოგიური პრობლემა, რომელთა ჩამოთვლასაც არ დავიწყებ, მაგრამ, შესაძლოა, მისი ყველაზე მთავარი სისუსტე ის არის, რომ მან ცალკე არ გამოყო პოლიფონიური სიმღერა – ამ სიმღერებში ხომ მუსიკალური სტილის სხვა ნიშნებთან – მელოდიასთან, რიტმულ სტრუქტურებთან ერთად ყურადსაღებია ხმების პოლიფონიური ქსოვილი. ეს განპირობებულია მცდელობით, წინასწარ აღნიშნულიყო რუკაზე პოლიფონიური სტილის გავრცელება. სურათი 3-ის ყურადღებით განხილვა უფლებას გვაძლევს ვნახოთ, ადასტურებს თუ არა ეს მონაცემები კაუფმანის მოსაზრებას.

სურათი 4 არის დეტალური რუკა სოფლიდან სოფლამდე, რომელიც მე ავაგე მრავალხმიან სიმღერაში ერთი ფაქტორით. მეორე ხმის მოძრაობა ეყრდნობა პირველს.⁴ მრავალხმიანი სიმღერის გეოგრაფიული კლასიფიკაციის შემთხვევებისათვის, მე განვიხილე ეს ფაქტორი, როგორც ყველაზე გადამწყვეტი ფუნდამენტური ელემენტი. კლასიფიკაცია, რომელიც გამარტივებიდან გამომდინარეობს, შესაძლოა, მოგვიანებით გარდაიქმნას ამ სისტემაში უფრო მეტი მონაცემის შეტანით. მაგრამ ამგვარ მიდგომას უპირატესობა აქვს კაუფმანის საყოველთაო მიდგომასთან შედარებით, სადაც გაუგებარი იმპრესიონისტული გამოსახულებანი არცთუ ისე შეესაბამებიან მრავალხმიანი სტილის აღნიშვნებს, რომლებიც განასხვავებენ „მრავალხმიან სასიმღერო რეგიონებს“ ბულგარეთში.⁵

შოპის რეგიონი

შოპის რეგიონი, ნათლად გამოყოფილი მე-4 სურათზე, გვიჩვენებს თუ სად იყო უკვე გამოყენებული გამოსახულება S. ეს სტილი ნაჩვენებია მე-5 სურათზე. ამ დროს მეორე ხმა გადანედება სუბტონიკაში, ხოლო პირველი

ხმა ტონიკაა. ამ რუკაზე ჩანს, რომ ეს უფრო პატარა რეგიონია, ვიდრე კაუფ-მანი ამტკიცებს. ამ რეგიონის დასავლეთი სასაზღვრო ზოლი არ გრძელდება სერბიის საზღვრამდე, არამედ მხოლოდ მდინარე სტრუმამდე (the Struma River), რომელიც მდინარე კონსკას (the Konska River) შენაკადია. (რუკა სხვადასხვა სტილის რეგიონებს შორის საზღვრის ჩემეული ვერსიით მოცემულია სურათებში 6 და 7). სინამდვილეში, შოპის რეგიონი გარშემორტყმულია იმ სოფლებით, სადაც წარმოიშვა ბურდონული სიმღერის ტიპი. ამ მოვლენას კაუფმანი არ განიხილავს.

შოპის რეგიონის მრავალხმიანი სასიმღერო სტილის საზღვრებს ასევე შეესაბამება ხმელეთის ფიზიკური თავისებურებანი. დასავლეთის საზღვარს ზემოთ აღნიშნული მდინარეები ჰქმნიან. ჩრდილო-დასავლეთით ეს სტილი ვრცელდება სოფიის მდელის ბოლომდე. ჩრდილოეთის მთებიდან დაწყებული შოპის სტილი რამდენიმე სოფელთან ერთად იწყებს თანდათანობით კლებას და აქ ვხვდებით უკვე ფსევდო-ბურდონული სიმღერის სტილს, განსაკუთრებული სუბტონიკური უნისონით. ამ მხარის სხვა სოფლებში ზოგიერთი სიმღერა შოპის სტილშია, სხვები კი – ფსევდო-ბურდონულში. ეს სტილი ილუსტრირებულია მე-8 სურათზე. ყურადღება მიაქციეთ იმას, რომ აქ I და II ხმები გადაწყდება უნისონურ სუბტონიკაში, ამგვარად, ხდება მეორე ტიპური შოპის სტილის თავიდან აცილება.

ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდინარე ისკარი (the Iskar River) ქმნის ბუნებრივ ბარიერს, თუმცა ზოგიერთ სოფელში, მართალია მოგვიანებით, მაგრამ მაინც გავრცელდა ბურდონული სტილი. ზოგს შეიძლება დაეხადოს კითხვა, თუ რამდენად მყარად აქვს ფესვები გადგმული აქ ამ სტილს. პასუხი დადებითი იქნება. სამხრეთ-აღმოსავლეთით მდინარე ისკარის საზღვარი გადაიზრდება მთების საზღვარში. ამ საზღვრის დასავლეთით გვხვდება შოპის სტილი, ხოლო აღმოსავლეთით – ბურდონული ან ფსევდო-ბურდონული.

სამხრეთით არის მთელ ბალკანეთში ყველაზე მაღალი რამდენიმე მთა. ეს ქმნის ბუნებრივ გაუმტარ ბარიერს სიმღერათა სტილების გავრცელებისათვის – ამგვარი მკვეთრი ბუნებრივი საზღვარი მუსიკალურ საზღვარსაც წარმოქმნის.

სამხრეთ-დასავლეთით საზღვარი კვეთს მდინარე სტრუმას დაბლობს (the Struma River Valley). ეს საზღვარი მეტად უცნაურია ფიზიკური მონაცემებით. მონაკვეთი, სადაც მდინარე სტრუმა ერწყმის მდინარე დჰერმანს (the Dzherman River), იმ ფიზიკური საზღვრის მსგავსია, რომელიც მე ვიპოვე ამ არეალში.

ამ მონაცემებიდან ორი რამ არის ცხადი: პირველი ის, რომ შოპის სტილის მრავალხმიანი სიმღერა არ არის ისე ფართოდ გავრცელებული, როგორც კაუფმანის კლასიფიკაციითაა მოცემული. მეორე – ფიზიკური და მუსიკალური საზღვრები შეესაბამება გავრცელების არეალს. გამონაკლისია სოფიის მდელის და მდინარე სტრუმას ტერიტორია, სადაც შოპის სტილის ნაცვლად ვხვდებით ბურდონულ და ფსევდო-ბურდონულ სასიმღერო სტილს.

დასავლეთის ტერიტორიები

თუმცა კაუფმანი არ არის მომხრე, რომ ეს ტერიტორიები გამოვყოთ შოპის რეგიონისაგან, ორხმიანი სიმღერის აქაური მანერა სრულიად განსა-

კუთრებულია. იმის ნაცლად, რომ მეორე ხმა სუბტონიკაში ჩავიდეს და შექმნას დამახასიათებელი „მერყევი“ მაჟორული სეკუნდა, მეორე ხმას უჭირავს სწორხაზოვნად გავრცობილი ბურდონი. ხშირად ეს პედალური ბურდონი მოცემულია რაიმე სიტყვის წარმოთქმის გარეშე ხმოვან „ე“-ზე. მე-9 სურათზე ნაჩვენებია (Stoin, 1959:213, N468) ამგვარი სიმღერის ტიპის გავრცელების აღმოსავლეთის საზღვარი დადგენილი იყო ზემოთ მოცემულ შოპის რეგიონის განხილვაში, ხოლო სამხრეთის საზღვარია მდინარე ელშნიკა (the Elshnica River), რომელიც ოსგოვსკას (the Osgovska Mountains) მთებს გამოყოფს ვლაჰინას მთაგრეხილებისაგან (the Vlahina Range).

პაზარდჩიკ-იხტიმანის რეგიონი

ამ ქვემო რეგიონების კაუფმანისეული განსაზღვრების საწინააღმდეგო მე არაფერი მაქვს. ეს ბულგარეთის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და მრავალფეროვანი ქვემო რეგიონია. აქ სულ ცოტა ოთხი განსხვავებული სტილია: 1. ბურდონული ან ფსევდო-ბურდონული სტილი, სუბტონიკური უნისონით (1D და 1Dus), 2. ვიბრირებული ბურდონული სტილი (1TD), 3. მოძრავი ბურდონული სტილი, მოკლე ხანგრძლივობის არატონიკური ბურდონი (2Dca), 4. ჰეტეროფონური ვარიანტი (H). ეს ბოლო ტიპი ნაჩვენებია მე-10 სურათზე. ზოგჯერ ერთი გარკვეული ტიპის სიმღერა უკვე ჩანერილია სოფელში. თუმცა აღსანიშნავია, რომ ოთხივე ტიპის სიმღერა აღმოჩენილია. ამ მრავალფეროვნების მიუხედავად, არის ამ არეალის გეოგრაფიული თვალსაზრისით დაყოფის მცირე შესაძლებლობა.

ამ რეგიონის ფიზიკური საზღვრები მკაფიოდაა გამოკვეთილი, ჩრდილოეთ ნაწილის გამოკლებით, სადაც სტილი უჩინარდება სოფლის მდელოზე. დასავლეთით მისი საზღვარია მდინარე ისკარი, ჩრდილო-აღმოსავლეთით – მდინარე ტოპოლნიკა და იხტიმანის შუა მთა. სამხრეთის და სამხრეთ-დასავლეთის საზღვარს ქმნის იგივე მთების კლაკნილი ხაზი – ეს შოპის რეგიონის საზღვარია.

პირინის რეგიონი

კაუფმანის კლასიფიკაციიდან ორი არეალი რჩება განსახილველი – პირინისა და ველინგრადის. საკვირველი არ იქნებოდა, ეს რეგიონები ძალიან განცალკევებული ყოფილიყვნენ, რასაც ხელს ბუნებრივი მონაცემებიც უწყობს. ველინგრადი სრულიად განცალკევებულია პირინისაგან მაღალი მთით, რომელსაც, როგორც რუკაზეა ნაჩვენები, კვეთს სრულიად განსხვავებული შენაკადებიანი მდინარის სისტემა, სადაც ველინგრადი მდებარეობს.

მეორე მხრივ, ამ ორი რეგიონის ერთმანეთთან ურთიერთობას ხელს არაფერი უშლის. ორივე რეგიონში ვხვდებით ბურდონულ და მოძრავ ბურდონულ სტილებს, რომლებიც არ არიან განსხვავებული დაკვირვების ამ ეტაპზე. მე-11 სურათი წარმოადგენს მოძრავი ბურდონის სტილის ნიმუშს. ბურდონი გვხვდება 3 ტონში: d, c და a. სანამ უფრო დეტალური მონაცემები ხელმიუწვდომელია, მე შევეცდები უარყო შეხედულება იმის შესახებ, რომ პირინი და ველინგრადი განცალკევებული ქვემო რეგიონები არიან. ისე ჩანს, თითქოს ეს გადაკვეთა უფრო სტილის შემაკავშირებელი აკვედუკია, ვიდრე მისი გამმიჯნავი ბარიერი. მე-12 სურათი აჯამებს იმ განსხვავებებს, რომლე-

ბიც არსებობს კაუფმანისა და ჩემს გეოგრაფიულ კლასიფიკაციას და ბულგარეთის ორხმიანი სტილების რუკებს შორის.

მრავალხმიანობა სამხრეთ-დასავლეთ ბულგარეთის გარეთ

ამ მრავალხმიანი რეგიონის გარეთ არის სამი იზოლირებული ზონა, სადაც მრავალხმიანობა არსებობს. ჩრდილო-დასავლეთ ბულგარეთში, ქალაქ ბელოგრადჩიკთან (Belogradchik) ახლოს მდებარე რეგიონში სიმღერის ორი ტიპია – მეორე ხმა ან ბურდონულია ხმოვან „ე“-ზე, ან ბურდონია ტექსტის ხმოვნების წარმოთქმით (Kaufman, 1968:118, N192). აქაური სასიმღერო პრაქტიკა ნათლად მოგაგონებთ დასავლეთ ტერიტორიების სტილს. ბელოგრადჩიკელი ხალხი ამბობს, რომ მათ მოუსმენიათ მსგავსი სიმღერა მინდვრებში, რომლებიც იუგოსლავიის საზღვრის გადაკვეთაზეა, მაგრამ ამის მონაცემები ჩემთვის ხელმიუწვდომელია. შესაძლოა აქ არის გაგრძელებული ტერიტორია, რომელსაც მრავალხმიანობის საშუალებით უერთდება ამ მცირე რეგიონის დასავლეთის ტერიტორიები.⁶

როდოფის მთების რეგიონში მხოლოდ ერთადერთ სოფელში – ნედელინოში ვხვდებით ორხმიან სტილს. ამ ფაქტს კაუფმანი იმით ხსნის, რომ 300 წლის წინ აქ სამხრეთ-დასავლეთიდან, ანუ ორხმიანი რეგიონიდან გადმოსახლდა ხალხი (Kaufman, 1960:186). ამ სტილის სიმღერებში მეორე ხმა შესაბამისად აქტიურად მოძრაობს წინ და უკან ორ ბგერას – ტონიკურ და მეოთხე საფეხურს შორის, რაც ნაჩვენებია მე-13 სურათზე (იქვე: 188 N111). ამგვარი მოძრაობა მე ყველაზე მეტად მაგონებს პაზარდჩიკ-იხტიმანის (Pazardzhik-Ihtiman) სტილს, რომელშიც მეორე ხმა სწრაფად ხტება მესამე საფეხურზე და სწრაფადვე ვარდება უკან ტონიკაზე. მეორე მხრივ, კაუფმანი გვისაბუთებს, რომ XVII საუკუნის განმავლობაში ეს ხალხი გამოიქცა ველინგრადიდან, რათა ძალით არ მოექციათ მაჰმადიანურ სარწმუნოებაზე. იგი აღნიშნავს ორივე რეგიონში მეოთხე საფეხურის ფართოდ გავრცელებას და საოცარ მსგავსებებს, თუმცა მეოთხე საფეხურის ფუნქციები განსხვავებულია. ველინგრადში ის ფუნქციონირებს, როგორც მნიშვნელოვანი დროით გაჩერებული ბურდონი, მაშინ როდესაც ნედელინოში მისი ხანგრძლივობა ძალიან მცირეა. ამ ხმის მელიოდიური ხაზი სწრაფად ხტის წინ და უკან ტონიკასა და მესამე ან მეოთხე საფეხურებს შორის. ნედელინოში მცხოვრები ხალხი აცნობიერებს, რომ ისინი გადმოსახლებულები არიან. ზუსტად საიდან არიან ისინი, ალბათ, ყოველთვის საიდუმლოდ დარჩება.

ბულგარეთის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში მდებარე ამ ორ ორხმიან სასიმღერო რეგიონში არის ბევრი ადგილი, სადაც ხალხი შოპის და პირინის რეგიონებიდან ჩამოსახლდა ბოლო 100 წლის განმავლობაში. ჩვეულებრივ, ისინი ინახავენ ორხმიან სასიმღერო სტილს, რომელიც ახასიათებს მხოლოდ მათ სოფლებს. რამდენიმე ასეთი სოფელია ბულგარეთის ჩრდილო-აღმოსავლეთით, ქალაქ ორმურტაგის (Ormurtag) ახლოს (Kaufman, 1968:115; 116, N186).

დასკვნა

მრავალხმიანი სტილის გეოგრაფიული გავრცელების გამოსაკვლევად, კაუფმანისაგან რამდენადმე განსხვავებულ პლანში, შევეცადე მეჩვენებინა ამ ერთ-ერთი გავრცელებული სასიმღერო სტილისათვის დამახასიათებელი

გეოგრაფიული და მუსიკალური საზღვრების შესაბამისობა. შედეგი სულაც არ არის მოულოდნელი, არამედ ისეთი რეგიონისათვის, როგორიც ბალკანეთია, სავსებით დამაკმაყოფილებელია. თუმცა, ყოველთვის ვერ განვმარტავ, თუ რატომ არსებობს იქ ეს საზღვრები. ცხადია, რომ მთაგრეხილი ქმნის სასიმღერო სტილის გავრცელებისათვის ბუნებრივ ბარიერს. ამის მაგალითია ჩრდილოეთით სტარა პლანინას საზღვარი. ასევე მთაგრეხილი, რომელიც აცალკევებს შოპის და პაზარდჩიკის რეგიონებს პირინ-ველინგრადისაგან. მეორე მხრივ, პირინის მთაგრეხილის მწვერვალი ხელს არ უშლის სასიმღერო სტილის გავრცელებას. უფრო გასაოცარია, როცა მდინარეები და მთისწინეთსა და მდელოებს შორის მოთავსებული ტერიტორია ემთხვევა მუსიკალურ საზღვრებს. ამის მაგალითია სტრუმა-კონსკას, ტოპოლნიკა-მარიკას მდინარეთა სისტემა და მდინარე ისკარი. ამ მაგალითის შემთხვევაში მთიანი რეგიონის დახრილობა ქმნის მუსიკალურ (და შესაძლოა ეკოლოგიურ) სისტემას მდინარესთან და ორ მთიან დახრილობას შორის მოთავსებულ დაბლობთან ერთად. ამგვარი ბუნებრივი გარემო ისეთივე საზღვარია, როგორც უმაღლესი მთის მწვერვალები. ეს საინტერესო საკითხი მომავალი კვლევის საქმეა.

შენიშვნები

¹ ეს სტატია იმ მასალის ოდნავ გადამუშავებული ვარიანტია, რომელიც პირველად ჩემს სადოქტორო დისერტაციაშია წარმოდგენილი (Rice, 1977)

² ის მასშტაბები, რომლითაც მუსიკალური საზღვრები შეესაბამება დემოგრაფიულ, ლინგვისტურ და კულტურულ საზღვრებს, ასევე საინტერესოა, მაგრამ მისი შესწავლა სხვა დროისათვის უნდა გადავდოთ.

³ Sashtinska Sredna Gora-ს სიტყვა-სიტყვითი თარგმანია „ნამდვილი შუა ტყე“. გადატანით მნიშვნელობით „შუა ტყე“ შეესაბამება სიტყვა „მთისწინეთს“, კონკრეტულად, ძველი მთასა (Stara Planina) და სამხრეთით როდოპის მთების (the Rhodope Mountains) შორის ადგილს.

⁴ ციფრები ეხება იმ სოფლების ნომრებს, რომლებიც მოცემულია რაისთან (1977) დანართი III-ში. სიმბოლოები, რომლებიც მოყვება ნომრებს, ახსნილია ზემოთ.

⁵ როდესაც გთავაზობთ ჩემს კრიტიკას ნიკოლა კაუფმანის კლასიფიკაციისა და ბულგარეთში მრავალხმიანი სიმღერის რეგიონების მისეული რუკის შესახებ, აუცილებლად უნდა აღვნიშნო, რომ დიდ პატივს ვცემ მის უზარმაზარ და თავგანწირულ ღვაწლს იმ უამრავი მონაცემის შეკრებაში, რომლებსაც ჩემი საკუთარი კვლევა ემყარება, აგრეთვე ამ მონაცემების აღწერისა და ანალიზის უზრუნველყოფაში.

⁶ მეორე მხრივ, იხილე Kaufman...*Mnogoglasna*....pesen p. 119, სადაც ავტორი ამტკიცებს, რომ ეს სტილი სერბიულია და არავითარ კავშირში არაა ბულგარულ სტილთან.

თარგმნა ნინო ხიდეშელმა

Notes

¹ This paper is a slightly revised version of material originally presented in my doctoral dissertation, Timothy Rice, "Polyphony in Bulgarian Folk Music," University of Washington, 1977.

² The extent to which musical boundaries agree with demographic, linguistic, and cultural boundaries is also interesting but must be left to another study.

³ The literal translation of *Sâshtinska Sredna Gora* is "Real Middle Forest." Figuratively "Middle Forest" refers to what are called foothills in English, specifically between the Stara Planina and the Rhodope Mountains to the south.

⁴ The numbers refer to the names of villages, which are given in Appendix III of Rice 1977. The symbols following the numbers are explained above.

⁵ In offering this and subsequent critiques of Nikolaj Kaufman's classification and implicit mapping of multipart singing in Bulgaria, I want to make clear that I have the greatest respect for his absolutely enormous and dedicated work in collecting most of the data on which my own study is based, as well as the clear descriptions and analyses he provides of this data.

⁶ See on the other hand, Kaufman, ...*Mnogoglasna...Pesen*, p. 119, who argues that the style is Serbian and there is no connection with the Bulgarian style.

References

Abrasheva, Svetla. (1969). Problemi na Bûlgarska diafoniya. Candidate's thesis, Bulgarian National Conservatory.

Dzhuzhev, Stoyan. (1954-1961). *Teoriya na Bûlgarskata Narodna Muzika*, Vol. I-IV. Sofia: Nauka i Izkustvo.

Kaufman, Nikolaj. (1960). Narodnite Pesni ot Smolyansko i Madansko, *Izvestiya na Instituta za Muzika*, vol. 7:79-208.

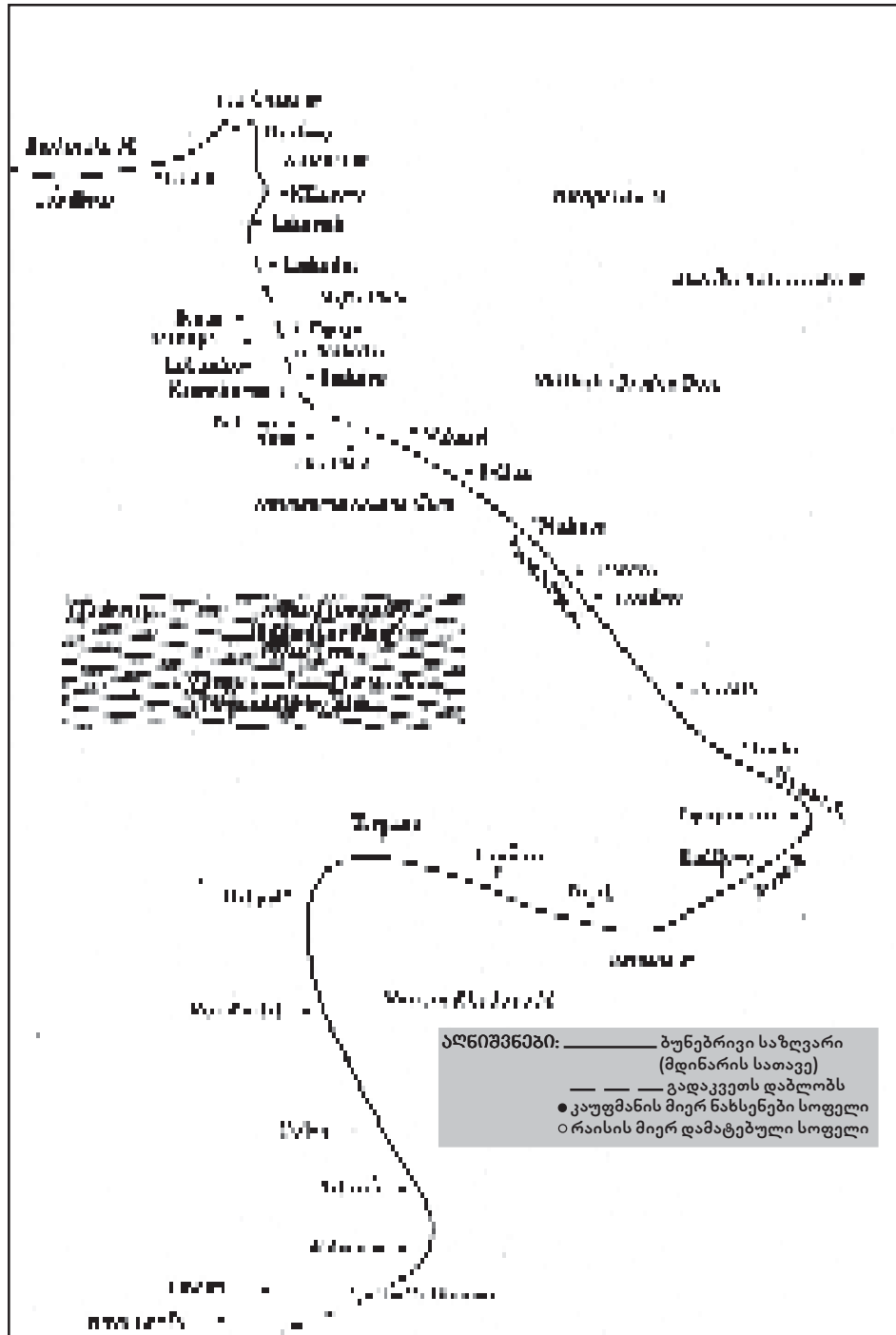
Kaufman, Nikolaj. (1968). *Bûlgarska Mnogoglasna Narodna Pesen*. Sofia: Nauka i Izkustvo.

Kremenliev, Boris A. (1952). *Bulgarian-Macedonian Folk Music*. Los Angeles: University of California Press.

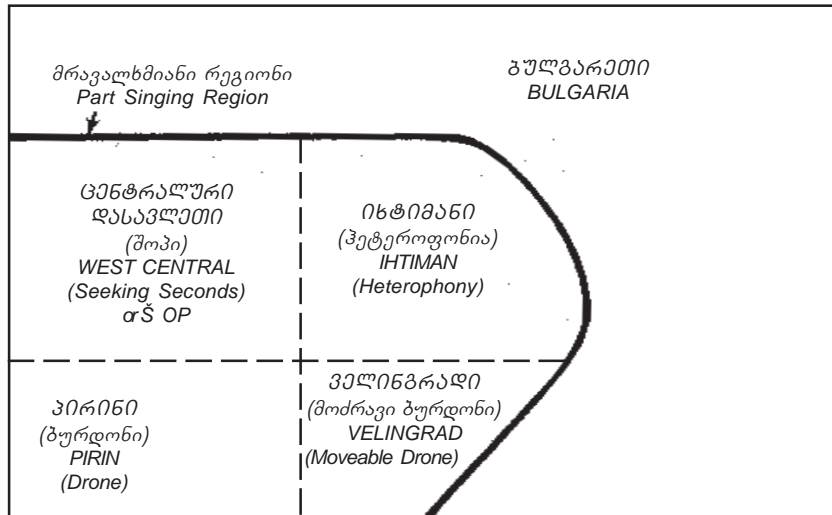
Rice, Timothy (1977). Polyphony in Bulgarian Folk Music. Ph.D. dissertation, University of Washington.

Stoin, Vasil. (1959). *Narodni Pesni ot Zapadnite Pokrajnini*, Sofia: Bulgarian Academy of Sciences.

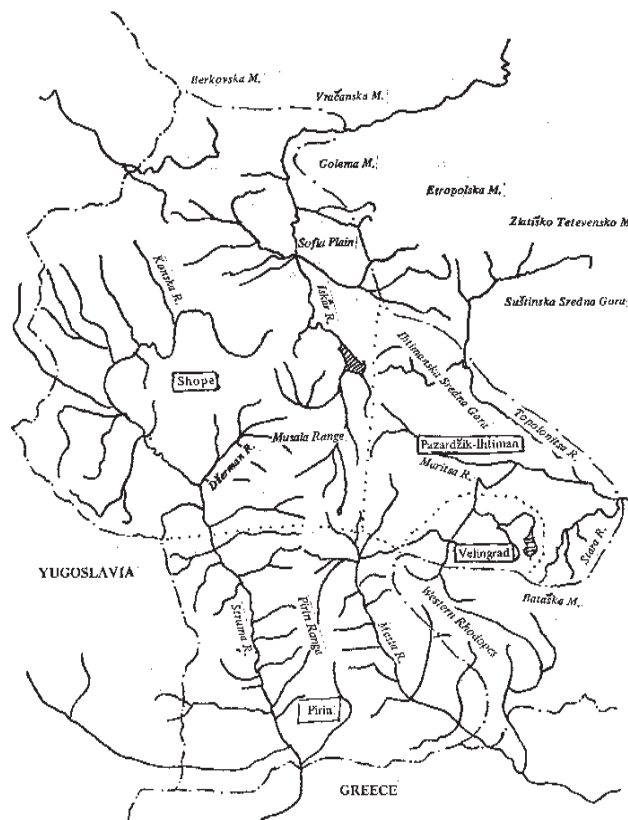
სურათი 1. ერთ და ორხმიან რეგიონებს შორის საზღვრის რუკა
FIGURE 1. Map of the Boundary between One- and Two-voiced Regions



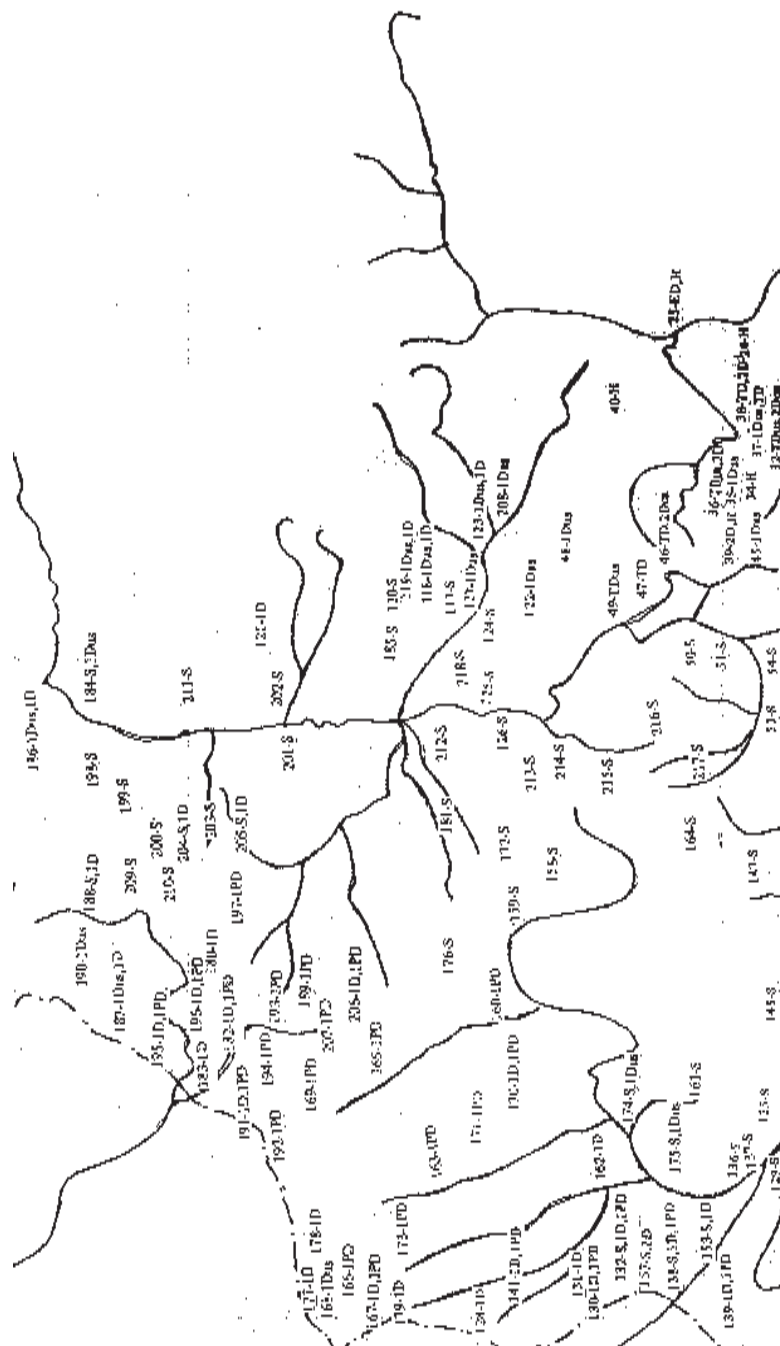
სურათი 2. ბულგარეთის მრავალბმანი რეგიონების სქემატური რუკა კაუფმანის მიხედვით
FIGURE 2. Schematic Map of Bulgarian Part-sing Regions, after Kaufman

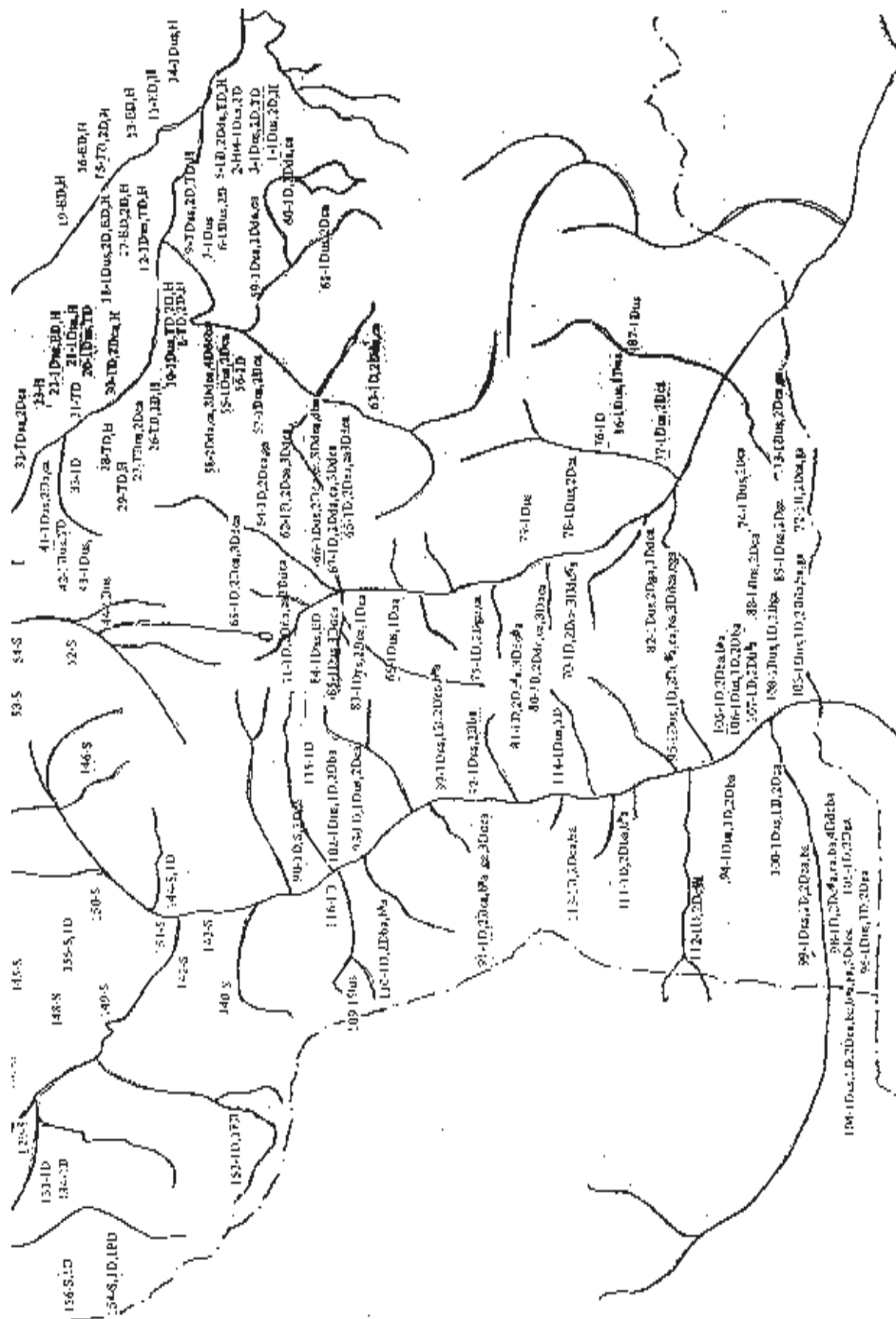


სურათი 3. კაუფმანის გეოგრაფიული კლასიფიკაციის დეტალური რუკა (სავარაუდო)
FIGURE 3. Detailed Map of Kaufman's Geographical Classification (inferred)



სურათი 4. ბულგარეთის მრავალხიანი სტილების რუკა სოფლების მიხედვით
FIGURE 4. Map of Bulgarian Part-Singing Styles, Village by Village

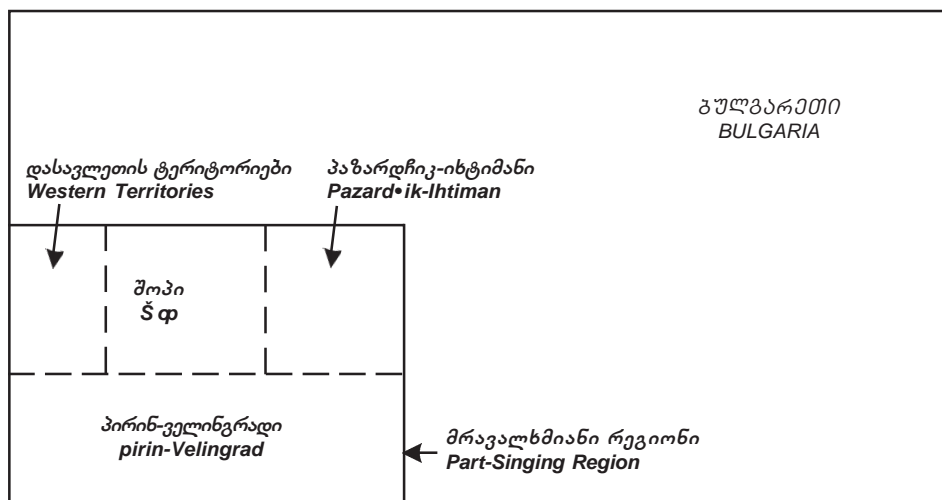




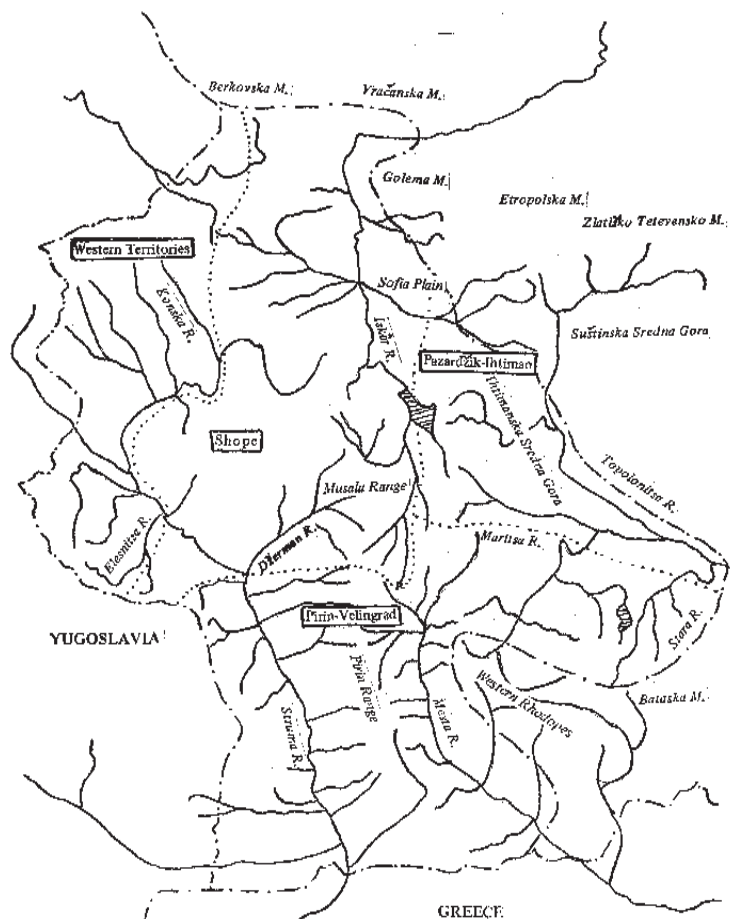
სურათი 5. შოპის სასიმღერო სტილი
FIGURE 5. Shop singing style



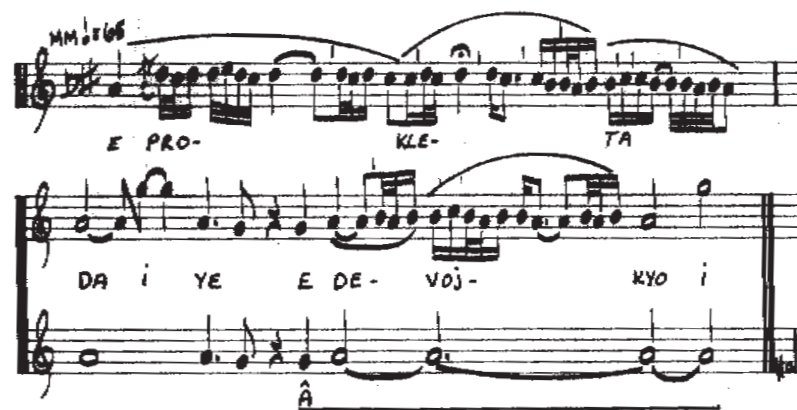
სურათი 6. ბულგარეთის მრავალხმიანი სტილების რაისისეული სქემატური რუკა
FIGURE 6. Rice's Schematic Map of Bulgarian Part-Singing Styles



სურათი 7. რაისის დეტალური გეოგრაფიული კლასიფიკაცია
FIGURE 7. Rice's detailed Geographical Classification



სურათი 8. ფსევდო-ბურღონული სიმღერა „დასავლეთ ტერიტორიებიდან“
FIGURE 8. Pseudo-drone Singing from the "Western Territories"



სურათი 9. პედალური ბურდონული სიმღერა „დასავლეთ ტერიტორიებიდან“
FIGURE 9. Pedal Drone Singing from the “Western Territories”



სურათი 10. ორნამენტული ჰეტეროფონია პაზარდჩიკ-იხტიმანის რეგიონებიდან
FIGURE 10. Ornamental Heterophony from the Pazardzhik-Ihtiman Region



საცეკვაო დასაკრავები შეიძლება სიმღერით შესრულდეს
Dance songs might be sung

სურათი 11. მოძრავი ბურღონული სტილი პირინ-ველინგრადის რეგიონიდან
FIGURE 11. Moveable Drone Style from the Pirin-Velingrad Region



სურათი 12. განსხვავებები კაუფმანსა და რაისს შორის
FIGURE 12. Differences between Kaufman and Rice

Kaufman	Rice
1. Šop	1. Šop
2. Pazardžik-Ihtiman	2. Western Territories
3. Pirin	3. Pazardžik-Ihtiman
4. Velingrad	4. Pirin-Velingrad

სურათი 13. ორხმიანი სიმღერა ნედელინოდან
FIGURE 13. Two-voiced song from Nedelino



ერთი ყალბი პოლიფონია

შესავალი

გამოკვლევის წარმართვა ბევრი მიმართულებით შეიძლება: ქვეყანაში ერთი ან რამდენიმე ვიზიტის შემდეგ ადგილობრივ შემსრულებლებზე დაკვირვების მეშვეობით, ან საკრავების შესწავლითა და ხმის ვარჯიშით, რაც მიზნად ისახავს ადგილობრივ მოსახლეობაში გავრცელებული მუსიკის აღნაგობის სიღრმისეულ წვდომას. ჩემი პირადი გამოკვლევა არ ეყრდნობა არც ერთს ამ კატეგორიებიდან, რადგან მე არასდროს ვყოფილვარ მონღოლეთში და არასდროს მისწავლია *Khoomei* სტილი (ობერტონული სიმღერა) მონღოლი მასწავლებლისგან. მე მსურს აღვწერო საკუთარი ექსპერიმენტების შედეგი და ოცდაათ წელზე მეტი ხნის პრაქტიკა, რაც საშუალებას მისცემს ნებისმიერ მსურველს შექმნას ერთდროულად ორი ბგერა მონღოლური და ტუვური ობერტონული სიმღერის მსგავსად.

ტუვური ვოკალური ფენომენი *Khöömei* (ლიტერატურულად „ყელი“) ბოლო ათწლეულებიდან მოყოლებული აოცებს მსოფლიოს მუსიკალურ მსმენელებს აშშ-სა და ჰოლანდიაში, კანადასა და გერმანიაში, შვედეთში, საფრანგეთში, ესპანეთსა და იაპონიაში, ავსტრალიაში.

1969 წელს მე დავინყე მონღოლური სტილის – *xöömij* – გამოკვლევები, რომელიც ძალიან ახლოსაა ტუვურ *“sygyt”* სტილთან. მას შემდეგ მე დავწერე სტატია ჩემს მიერ „აღმოჩენილი“ სიმღერის ამ სტილის აკუსტიკურ თავისებურებებზე დენის გილოსთან ერთად გამოქვეყნებულ წიგნში (1980). სხვა მნიშვნელოვანი სტატია ჰუგო ზემპთან თანაავტორობით გამოიცა 1991 წ. ჟენევაში. ფილმი „*Song of Harmonics*“, რომელიც შევქმენი ჰ. ზემპთან ერთად, გამოვიდა 1989 წ. პარიზში.

მხოლოდ 1977 წ. მოვისმინე მე პირველად ტუვური ობერტონული სიმღერა „მელოდიის“ მიერ გამოცემულ ფირფიტაზე „ტუვის სიმღერები და ინსტრუმენტული მელოდიები“, რომელსაც თან ახლავს გ. შცუროვის ანოტაცია და შენიშვნები.

ყელისმიერი სიმღერა ცენტრალურ აზიაში

ყველაზე კარგად ცნობილი კუთხე, სადაც გვხვდება ობერტონული სიმღერა, არის ცენტრალური აზია, უფრო ზუსტად კი დასავლეთ ტუვა და ჩრდილო-დასავლეთ მონღოლეთი. აღსანიშნავია ობერტონული სიმღერის მდიდარი კულტურა, რაზედაც მეტყველებს ბევრი განსხვავებული სტილი, უდიდესი რეგიონალური თუ პერსონალური განსხვავებები და მომღერალთა რაოდენობა. ტუვაში გვხვდება 5 ძირითადი სტილი: *sygyt*, *khöömei*, *kargyraa*, *borbannadyr* და *ezengileer*. ობერტონულ სიმღერას *Borbannadyr* ეწოდებოდა ზოგიერთ რეგიონში, მაგრამ მოგვიანებით, როგორც მისი აღმნიშვნელი ძირითადი ტერმინი, იგი გვხვდება სხვა რეგიონებში. დღესდღეობით მას გააჩნია ეს ფუნქცია, მაგრამ *khöömei* ამავედროულად *borbannadyr*-ისგან განსხვავებული დამოუკიდებელი სტილია. ამ სტილების დამატების სახით არსებობს ისე-

თი რამდენიმე ქვესტილი, როგორიცაა ფოლკლორული და შუალედური *sygyt*, სტეპისა და მთის *kargyraa* და „*stil Oidupa*“.

მონღოლებს არ გააჩნიათ საკუთარი ობერტონული სიმღერის ტრადიციული, ძირითადი კლასიფიკაცია. მოგვიანებით ფოლკლორისტი *Badraa* და მომღერალი *Tserendavaa* შეეცადნენ მონღოლური *xoomij*-ის კლასიფიკაციას. მათი შედეგები ორ კრიტერიუმს ეყრდნობა: საყრდენი ბგერის ადგილი და სხეულში რეზონირების თავისებურება *xoomij*-ის სიმღერის დროს. შესაბამისად მათ განასხვავეს 6 სტილი: *uruulyn* (ტუჩისმიერი) *xoomij*, *tagnain* (სასისმიერი) *xoomij*, *xamryn* (ცხვირისმიერი) *xoomij*, *bagalzuuryn* (ყელისმიერი) *xoomij*, *tseejiin xondiin* ან *xevliin* (მუცლისმიერი) *xoomij* და *xarxiraa*.

ტუვეურ და მონღოლურ სტილებთან უნდა აღინიშნოს ხაკასური „*xaj*“ და მთიანი ალტაის „*kaj*“, რომლებიც, როგორც წესი, გვხვდება ეპიკურ სიმღერებში.

განსაკუთრებული შემთხვევაა „*uzliau*“ და „*tamak kurai*“, გავრცელებული ბაშკირებთან, რომლებიც ცხოვრობენ რუსეთის ევროპულ ნაწილში, ტუვედან რამდენიმე ათასი კილომეტრის მოშორებით. ბაშკირები მიეკუთვნებიან თურქული წარმოშობის ხალხს, რომლებიც გადასახლდნენ ცენტრალური აზიიდან ან *Saiano* ალტაიდან პირველ ათასწლეულში. ვაინშტაინის თვალსაზრისით, მათ, შესაძლოა, შეითვისეს სიმღერის ეს სტილი მაშინ, როდესაც მიემართებოდნენ ცენტრალური აზიიდან დასავლეთის მიმართულებით. თუ ეს ასეა, წერს იგი, მაშინ *xömij* არსებობდა მათ მიგრაციამდე, ე.ი. I ათასწლეულის მეორე ნახევარში.

განსაზღვრება

მონღოლური და ტუვეური სიტყვების ტრანსკრიფცია, გამიფრვა სხვადასხვანაირად ხდება: *Ho-mi*, *Hö-mi* (*Vargyas*, 1968), *Khomei*, *Khöömii* (*Bosson*, 1964:11), *Chöömey* (*Aksenov*, 1973:12), *Chöömij* (*Vietze*, 1969:15-16), *Xöömij* (*Hamayon*, 1973; *Tran Quang Hai*, 1980:162). ფრანგი მკვლევარები ამ სპეციფიკური ვოკალური ტექნიკის აღწერისას მიმართავენ ისეთ განსხვავებულ ტერმინებს, როგორიცაა *Chant Diphonique* ან *Biphonique* (*Leipp*, 1971; *Tran Quang Hai*, 1974; *Gilles Leothaud*, 1989) *Voix Guimbarde*, *Voix Dedoublee* (*Helffer*, 1973; *Hamayon*, 1973), *Chant Diphonique Solo* (*Marcel-Dubois*, 1979). ზოგიერთი ტერმინი ინგლისურშიც მოგვეპოვება – *Split-tone Singing* (სიმღერა დანაწევრებული ტონებით), *Throat Singing* (ყელისმიერი სიმღერა), *Overtone Singing* და *Harmonic Singing* (ობერტონული სიმღერა). გერმანიაში მას უწოდებენ *Zweitimmigen Sologesang*, იტალიაში კი – *Canto Difoniko* და *Canto Diplofoniko*.

სიმღერის ისეთი მანერის აღწერისას, როდესაც ერთი ადამიანი ერთდროულად მღერის ბურდონსა და მეორე ბგერას მაღალ რეგისტრში ობერტონების, ანუ პარციალური ტონების სახით, ჩემი აზრით, მოსახერხებელია ტერმინი *Overtone Singing* (ობერტონული სიმღერა).

მონღოლეთსა და ტუვაში სიტყვა „*Khoomei*“ გულისხმობს ყელს, ხოლო „*Khoomeilakn*“ – ვოკალური ობერტონების შექმნის ტექნიკას. ამ ყველაზე უჩვეულო ტექნიკის დროს, რომელშიც გამოყენებულია ადამიანის ხმის მაქსიმალური შესაძლებლობები, ერთდროულად წარმოიქმნება ორი ბგერა: ობერტონებით მდიდარი ბურდონი ანუ ძირითადი ტონი და ვარგანის მსგავსი

ჟღერადობა (ამიტომ ეს ტექნიკა „ვარგანის ხმის“ სახელწოდებითაც არის ცნობილი). მონოლოლი მომღერლების თანახმად, ეს ტექნიკა შემსრულებლისგან დიდ ძალისხმევას მოითხოვს. მან უნდა დაჭიმოს კუნთები და გაბეროს ლოყები. განსხვავებული ჟღერადობა მიიღება მაშინ, როდესაც ხდება ჰაერის წნევის ცვალებადობა ვოკალურ ნაკეცებში, როდესაც იცვლება, ვარირდება ჰაერის ნაკადის ძალა პირის ღრუში და ენის ადგილმდებარეობა. ამგვარად წარმოიქმნება მელოდიაში განსხვავებული სიმაღლის ობერტონები. ძირითადი ტონი იქმნება ყელის უკანა მხრიდან – იგი პირის ღრუს გავლით გამოედინება ნახევრად ღია ტუჩებში (ნახევრად ღია პირში) და მხოლოდ ძალიან უმნიშვნელოდ – ცხვირში.

ხუთი ობერტონული სტილი ტუვაში

აუცილებელია ტუვეური ობერტონული სიმღერის 5 ძირითადი ვოკალური სტილის აღნიშვნა.

Khoomi – ესაა ვოკალური სტილი, რომელიც საშუალებას აძლევს შემსრულებელს, შეასრულოს ერთდროულად 2, ზოგჯერ 3 ხმა: ერთი ძირითადი, საყრდენი დაბალი ბგერა, ანუ ბურდონი და სხვა ხმები (ერთი ან ორი) ფორმანტული მელოდიით. თუ მომღერალი მღერის საყრდენ ბგერას სიმაღლით 200 Hz (ინერება H1=2000Hz), ობერტონები 2 (ინერება H2) იქნება 400 Hz, H3 – 6000 Hz და ა. შ. წინამდებარე სტატიაში მე მოვიხსენიებ მათ, როგორც H2, H3, რაც გულისხმობს 2, 3 ობერტონს.

Khoomi არის ობერტონული სიმღერის აღმნიშვნელი ზოგადი ტერმინი, ყველა სტილის საწყისი. ის სიტყვასიტყვით გულისხმობს „ყელს, ხახას“. მას აღწერენ, როგორც ბევრი ტუველისთვის დამახასიათებელ უძველეს სტილს. იგი ჰგავს **sygyt** სტილს მაღალი საყრდენი ბგერით, თუმცა ახასიათებს ნაკლები დაძაბულობა, რბილი ობერტონები. რიტმული ორნამენტების გამოყენება ხაზს უსვამს სიმღერის რიტმს. დღესდღეობით **khoomi** არის უფრო ჩქარი და ხმამაღალი.

Sygyt (ასევე ინერება როგორც **Sigit**) არის მაღალი ობერტონული სიმღერა, რომლის ჟღერადობა ჰგავს ფლეიტისას, სტვენას; იგი უპირატესად კომბინირებულია ტექსტთან. ტერმინი **sygyt** ნიშნავს „სტვენას“. სიმღერა **sygyt**-ის სტილში იწყება ობერტონების გარეშე. მოდელის დასასრულს მელოდია მთავრდება საყრდენი ბგერით, რომელზედაც მომღერალი „ადებს“ მეორე ობერტონულ მელოდიას (ძირითადად H9, H10, H12, ზოგჯერ H8, H9, H10, H12, H13). **Sygyt**-ის საუკეთესო შემსრულებლები არიან Mongush Mergen, Tumat Kara-ool, Chuldum-ool Andrej.

Borbannadyr არის სიმღერა, სადაც საყრდენი ბგერა იმყოფება ბანის ან ბარიტონის რიგში. მას ახასიათებს პულსირებული ასიმეტრიული რიტმი და ტრადიციულად არ იმღერება ტექსტთან ერთად. ტერმინი მომდინარეობს ზმნიდან **borbanna** (ტრიალი). მომღერლები იყენებენ ობერტონების ტრემოლოს და შეუძლიათ წარმოქმნან სპეციფიკური ეფექტი საყრდენ ბგერასთან, პირველი ობერტონის სიმაღლე არის პარალელური კვინტით (3 ობერტონი: დუოდეციმით მაღლა) და მეორე ობერტონის დონე, რომელიც იძლევა მელოდიას. ეს სტილი იმღერება მაღალ რეგისტრში. მისი საუკეთესო შემსრულებლები არიან Mikhail Dopchun, Tumat Kara-ool, Anatolii Kuular.

Ezengileer წარმოქმნის ტუჩების სწრაფ ვიბრაციებს და წარმოადგენს სიმღერას დაბალ საყრდენ ბგერაზე. ამ დროს იქმნება რბილი, მოციმციმე ობერტონული მელოდიები. მაღალი (ცხვირისმიერი) და დაბალი (ყელისმიერი) ბგერები – ორივე მნიშვნელოვანია. ამ სტილს ახასიათებს პულსირებული, „მოხტუნავე“ რიტმი, რომელიც მოგვაგონებს ცხენზე ჯირითს.

Ezengi გულისხმობს უნაგირის მეტალის ნაწილს. სიმღერები zengileer სტილში, როგორც წესი, იმღერებოდა ცხენის ტარების დროს. დღესდღეობით ezengileer სტილი იშვიათად სრულდება და უფრო გართულებულია. ამ სტილის საუკეთესო შემსრულებლები არიან Mongush Mergen და Ondar Marzhymal.

Kargyraa არის ძალიან დაბალი ობერტონი, რომელიც იმღერება გრძელ ამოსუნთქვაზე, ღია ხმოვნებზე (უ, ო, ა, ო), რომლებიც გვხვდება სიმღერებში ტექსტით. ტერმინი kargyaa არის ომონიმი ზმნისა kargyraa, რომელიც გულისხმობს „ამოხველებას“. საყრდენი ბგერის სიმაღლე მერყეობს 55 Hz-დან 65 Hz-მდე.

5 ძირითადი სტილის გარდა, შეიძლება გამოიყოს ქვეკატეგორიები:

Opei-khoomei არის იავნანას khoomei, რომლის რიტმი მოგვაგონებს ბავშვის რწვეის რიტმს. მას ზოგჯერ უწოდებენ tömnes khoomei (დაუსრულებელი khoomei).

Khovu-kargyraa არის სტეპის kargyraa. იგი გამოიყენება სტეპში ცხენის მართვისას – ქარი უბერავს მარჯვენა კუთხეში პირში, სწორედ ქარი ზრდის ობერტონების რაოდენობას (ამ სტილის მოსმენა შესაძლებელია კომპაქტ-დისკზე Tuva – Voices from the Central of Asia – Smithsonian Folkways CD SF 40017, track 1).

Dag-kargyraa არის მთის kargyraa, რომელიც პრაქტიკაშია მთაში, იმღერება ექოსთან ერთად. ტემპს და ტემბრს გააჩნიათ khovu-kargyraa-გან განსხვავებული რიტმი.

Sygytting borbannadyr წარმოადგენს sygyt-ის სიმღერას borbannadyr სტილში. იგი ასევე ცნობილია გენადი ტუმატის სტილის სახელწოდებით, რადგან მან განავითარა ეს სტილი.

Chilandyk ეწოდება sygyt-ისა და kargyraa-ს კომბინირებულ ვარიანტს. ამგვარი სახელწოდება მას ეწოდა მას შემდეგ, რაც chilandyk-მა (ციცინათელამ) გამოსცა მსგავსი ხმოვანება.

Dumchuktaar (ცხვირიდან) გულისხმობს khöömei-ს სიმღერას ცხვირში, როდესაც პირი მთლიანად ან თითქმის დაკეტილია. ის შეიძლება შეუთავსდეს სხვა სტილებს – kargyraa, sygyt, khöömei.

Kangzyg არის ობერტონული სიმღერის სპეციფიკური ნაირსახეობა, რომელსაც მღეროდა მონყენილი ადამიანი. სიტყვა, შესაძლოა, მომდინარეობს ზმნიდან kangzyyr, რომელიც გულისხმობს „ყმუილს, ყეფას“ (ძაღლის მსგავსად).

Xörekteer (xörek ნიშნავს მკერდს) არის სიმღერა მელოდიის მკერდისმიერ შესრულებასა და ჭეშმარიტ ობერტონულ სასიმღერო სტილს შორის. ესაა სიმღერა სიტყვებით. თუ ის იმღერება დაბალ რეგისტრში – უწოდებენ xörekteer. მას მღერის გენადი ტუმატი.

აქსიონოვი იყო პირველი რუსი მკვლევარი, რომელმაც დაწერა მნიშვნე-

ლოვანი სტატია ტუვურ ფოლკლორულ მუსიკაზე 1964 წ. (ინგლისური ვერსია გამოქვეყნდა 1973 წ. ჟურნალში Asian Musical Journal - New York, USA).

„პერესტროიკის“ შემდეგ, 80-იანი წლების ბოლოს, როცა სსრკ-ს დაშლის პროცესი დაიწყო, ტუვაში აღორძინდა ტრადიციული მუსიკა და ტიბეტური ბუდიზმი. „კულტურული აღორძინება“ დღემდე გრძელდება. კონკურსები, khoomei-ის სიმღერის კონცერტები მოეწყო 1992 და 1995 წლებში ტუვის რესპუბლიკის დედაქალაქში. 1995 წ. მე მინვეული ვიყავი ტუვაში და გახლდით II საერთაშორისო სიმპოზიუმისა და ყელისმიერი სიმღერის ფესტივალის (1995 წ. 19-21 ივნისი) პრეზიდენტი.

ტუველი მომღერლები ძირითადად იყენებენ მე-6-დან მე-13 ობერტონებს. გამოჩენილი მომღერლები აღწევნ 18 ობერტონს. რუსეთის ბატონობის პერიოდში ყელისმიერი სიმღერა ვერ პოულობდა საბჭოთა ავტორიტეტების მხარდაჭერას. უძველეს დროს ობერტონული სიმღერის მომღერლები ოსტატდებოდნენ ერთ ან ორ მონათესავე სტილში. დღესდღეობით ხშირად გვხვდება მომღერლები, რომლებიც რამდენიმე სტილში ასრულებენ პატარა-პატარა სეგმენტებს. თუ ობერტონული სიმღერის მომღერალი არ ფლობს 5 ძირითად სტილს (khömei, sygyt, borbannadyr, kargyraa, ezengileer), ის არ ითვლება კარგ მომღერლად. ახალგაზრდა მომღერლებს მოსწონთ ყელისმიერი სიმღერის შეთავსება როკთან, პოპთან და დისკოს მუსიკასთან. რამდენიმე წელია, რაც ტარდება khömei ეროვნული კონკურსები, სადაც 30-40-ზე მეტი მონაწილეა. აღმოაჩინეს ახალგაზრდა, 11 წლის შაქტარ შჩულბანის ტალანტი, რომელმაც 5 წლის ასაკში დამოუკიდებლად ისწავლა ობერტონული სიმღერა მას შემდეგ, რაც რადიოთი და ტელევიზიით მოისმინა khömei. მას შეუძლია Kargyraa-ს სტილის სიმღერა, სადაც საყრდენი ბგერა არის 70 Hz და იგივე სიმღერის მსვლელობისას გადასვლა sygyt სტილზე (H1=240 Hz) და ობერტონებს ცვლის H12=2880 Hz (მოზრდილი მომღერლისთვისაც კი საკმაოდ რთულია ამ ობერტონული სიმღერის მიღწევა). ონდა მონგალ-ოოლი (17 წლის) არის sygyt სტილის ვირტუოზი, ბუჯან დონდაკი (20 წლის) კი kargyraa-ს სტილის სპეციალისტი.

როგორ დავეუფლე ობერტონულ სიმღერას

1970 წელს, ეთნომუსიკოლოგიის დეპარტამენტში (Musée de l'Homme), პროფესორმა რ. ჰამაიონმა მომასმენინა მონღოლეთში, 1967 და 1969 წლებში გაკეთებული ჩანაწერები. მე გამოაცა ამ ტექნიკის თავისებურებამ და უნიკალობამ.

ობერტონული სიმღერის პრაქტიკის შესახებ რაიმე ინფორმაციის მოძიების მიზნით, რამდენიმე თვის განმავლობაში დაკავებული ვიყავი ამ სტილისადმი მიძღვნილი სტატიების შესწავლით, მაგრამ ინტერესი ვერ დავიკმაყოფილე. იქ ჩამოყალიბებული მხოლოდ თეორიული ახსნა-განმარტებანი აძლიერებდა არსებულ გაურკვევლობას. მონღოლეთში, ტუვასა და ციმბირის სხვა ხალხებში გავრცელებული ობერტონული სიმღერის შესწავლის მეთოდის სრული არცოდნის მიუხედავად, მე იმედი მქონდა, რომ რამდენიმე თვეში შედეგს მივაღწევდი. ორი წლის განმავლობაში მე სრულიად მარტო, ნაბიჯ-ნაბიჯ მივდიოდი წყვილიადმი დასახული მიზნისაკენ. ხშირად ვუსმენდი რ. ჰამაიონის მიერ გაკეთებულ ჩანაწერებს, რომლებიც ინახებოდა Musée

de l'Homme-ს ეთნომუსიკოლოგიის განყოფილების ხმის არქივში. ყოველივე ამის მიუხედავად, ჩემს მცდელობას შედეგი არ ჰქონდა. მართალია, მე ვფლობდი ვარგანზე დაკვრის ტექნიკას, მაგრამ მოსამზადებელი სამუშაო, დასაწყისი ეტაპი მაინც ძალიან რთული აღმოჩნდა. მე ასევე ვცდილობდი მესტვინა მანამ, სანამ შევძლებდი ბურდონის მსგავსი დაბალი ბგერის წარმოქმნას. გარდა ამისა, სონოგრაფზე გადამოწმება მიჩვენებდა, რომ ეს არ იყო Xoomij-ის ტექნიკის მსგავსი ჟღერადობა. 1972 წლის დასასრულს, მე მივედი იმ დასკვნამდე, რომ მიზნის მისაღწევად ჯერ კიდევ დიდი გზა მექონდა გასავლელი. შემდეგ, 1973 წლის ნოემბერში, ტრანსპორტით საშინლად გადატვირთული პარიზის ქუჩებისგან ნერვების დამშვიდების მიზნით, მე შემთხვევით დავინწყე ხმის ნაკეცების ვიბრირება ხორხში ნახევრადლია პირით და თავიდან ბოლომდე ჩამოვთვალე ანბანი. როდესაც მივაღექე ბგერა “L”-ს და ჩემი ენის წვერი შეეხო სასის ყველაზე მაღალ ნაწილს, მოულოდნელად გავიგონე მკაფიო ობერტონი, სუფთა და ძლიერი. რამდენჯერმე გავიმეორე ეს ოპერაცია და ყოველ ჯერზე იდენტურ შედეგს ვიღებდი. შემდეგ შევეცადე შემეცვალა ენის პოზიცია პირის ზედა ნაწილთან მიმართებაში და თან შემანარჩუნებინა დაბალი, ძირითადი ტონი. ჩემს ყურებში მოუწესრიგებლად რეზონირებდა პარციალური ტონების სერია.

დასაწყისისათვის მე მივიღე სრული აკორდის ობერტონები. თანდათანობით, ერთთვისანი ინტენსიური ვარჯიშის შედეგად, საყრდენი ტონის აღმავალი და დაღმავალი მიმართულებით ცვალებადობით, მე აღმოვაჩინე იმ ობერტონული სიმღერის საიდუმლო, რომელიც პრაქტიკაშია მონოლოტისა და ტუვამი.

ობერტონული სიმღერის სწავლების ჩემი მეთოდის შესახებ

ორთვისანი „სწავლებისა“ და ყველა სახის უამრავი ექსპერიმენტის შემდეგ, მე წარმატებით შევქმენი მოკლე ობერტონული მელოდია. ქვემოთ შემოთავაზებული „რეცეპტი“ გამოადგება ყველას, ვინც კი აპირებს ობერტონული სიმღერის შესწავლას:

1. ყელით ვოკალური ხმის წარმოქმნის გაძლიერება;
2. წარმოთქვით ერთდროულად და ერთი ჩასუნთქვისას გაიმეორეთ ორი ხმოვანი – “I” და “U”;
3. შექმენით ცხვირისმიერი ბგერა და ენის წვერი მოაქციეთ ქვედა პოზიციაში;
4. ამგვარად შესაძლებელია მიიღოთ ბურდონული ხმა და ობერტონების ზედა ხაზი აღმავალი და დაღმავალი მიმართულებით.

ეს არის პირველი ტექნიკა, რომელსაც მე ვუწოდებ *Technique of the One Mouth Cavity* („პირის ერთი ღრუს ტექნიკა“). ის ძალიან ადვილია და ერთნუთიანი პრაქტიკის შემდეგ ნებისმიერი შესძლებს ერთდროულად ორი ყელისმიერი ბგერის წარმოქმნას.

მეორე „რეცეპტი“ დაგეხმარებათ წმინდა მონოლოლური და ტუვური სტილის ობერტონების შექმნაში. მას მე ვუწოდებ *Technique of the Two Mouth Cavity* („პირის ორი ღრუს ტექნიკა“).

1. ყელისმიერი ბგერით გამოთქვით ხმოვანი “E” მანამ, სანამ შესძლებთ;
2. წარმოთქვით ბგერა “L”. შეინარჩუნეთ ისეთი პოზიცია, როდესაც

ენის წვერი ეხება სასის ზედა ნაწილს. ამ პოზიციაში პირში წარმოიქმნება ორი ღრუ – ერთი უკან, მეორე წინ;

3. პირველი სავარჯიშო – წარმოთქვით **Laang**; მეორე სავარჯიშო – გამოთქვით **Long**. როდესაც წარმატებით ააჟღერებთ ობერტონებს, სიმღერისას ენის წვერი სასასთან გკონდეთ და ამავდროულად შეცვალეთ პირის ღრუს პოზიცია – კერძოდ, ერთი შესუნთქვის ფარგლებში წარმოთქვით ბგერები “a”-დან „o“-მდე და „o“-დან “a”-მდე;

4. შექმენით ცხვირისმიერი ბგერა;

5. ამგვარად თქვენ წარმოქმნით წმინდა ბანს და ობერტონების სერიას მონოლოურ სტილში.

დამწყებთათვის უფრო ადვილი შესასრულებელია სრული აკორდის (C, E, G, C) ობერტონები. გარდა ამისა, აუცილებელია დაუღალავად ივარჯიშოთ პენტატონური ანჰემიტონური ბგერათრიგის სიმღერის მისაღწევად. თითოეულ ადამიანს გააჩნია საყვარელი ბგერა ან ტონი, რომელიც მისცემს საშუალებას შექმნას ობერტონების, პარცელური ტონების ფართო რიგი. ეს საყრდენი ტონი იცვლება მომღერლის ხმის ტონალური ხარისხიდან გამომდინარე.

ობერტონულ სიმღერაში ახალი ექსპერიმენტების შესახებ

ჩემს მიერ დასრულებულმა სხვა ექსპერიმენტებმა უჩვენეს, რომ ორი ბგერის ერთდროულად აჟღერება შესაძლებელია სამი განსხვავებული გზით:

1. პირველი მეთოდის თანახმად, ენა არის ბრტყელიც და ამავდროულად ოდნავ მოხრილიც, რეალურად ის არ ეხება სასას, მოძრაობენ მხოლოდ პირი და ტუჩები. პირის ღრუს ამგვარი ცვალებადობისას იგი იყოფა ორ ნაწილად, პარცელური ტონები ოდნავ ისმის, ყველაზე მაღალი ობერტონები 1200Hz მეტს ვერ აღწევენ.

2. მეორე მეთოდით, გამოყენებულია ზემოაღწერილი ტექნიკა. გარდა ამისა, ნახევრადლია პირის ღრუს ნაცვლად გვაქვს მჭიდროდ მოკუმული ტუჩები. იმისათვის, რომ ობერტონები ისმოდეს, ტუჩების პოზიცია იცვლება მაშინვე, როგორც კი იცვლება ენის მდებარეობა. ობერტონები გამოირჩევიან სინმინდითა და განსაკუთრებულობით, მაგრამ ეს ტექნიკა დამძლელია. უმაღლესი ბგერები აღწევენ 2600 Hz ზონას.

3. მესამე მეთოდი – ენა იმყოფება დაბლა და კბილებით კბინეთ მანამ, სანამ მღერისხართ ხმოვნებს “U” და “I”. ამ დროს ხდება მუცლის და ყელის კუნთების შეწევა, შეკუმშვა. უმაღლესი ობერტონების მოსმენა შეიძლება 4200Hz ზონაში.

სხვა ახალი ექსპერიმენტებით მე შევეცადე დამემტკიცებინა, რომ შემოძლია შევინარჩუნო ობერტონის საფეხური, რომელიც ბურდონის სახითაა გამოყენებული და ამავდროულად შევცვალო საყრდენი, ძირითადი ბგერების სიმაღლე (მაგალითად, C, F, G, C). მე წარმატებით ვასრულებ, ვქმნი ძირითად და ობერტონულ ხაზებს საპირისპირო მიმართულებით. სხვა სიტყვებით, მივაღწიე იმას, რომ საყრდენ ხაზს ვმღერი აღმავალი თანმიმდევრობით და ამავდროულად ვქმნი ობერტონულ ხაზს დაღმავალი მიმართულებით. ეს ეფექტი სრულიად იშვიათი და უჩვეულოა.

1998 წელს, დოქტორ ჰუგო ზემპმა და მე გადავიღეთ ფილმი “The

Song of Harmonics” („ობერტონული სიმღერა“), სადაც ნაჩვენებია სხვადასხვა ქვეყანაში არსებული ობერტონული სიმღერის ტრადიციები. ეს ფილმი გამოუშვა CNRS – Audiovisual და ეთნომუსიკოლოგიის ფრანგულმა ასოციაციამ. ფილმი დაჯილდოებულია რამდენიმე პრიზით. მან მიიღო ორი პრიზი (მთავარი პრიზი და პრიზი საუკეთესო მუსიკისათვის) ესტონეთში 1990 წლის ოქტომბერში გამართულ ვიზუალური ანთროპოლოგიური ფილმის საერთაშორისო ფესტივალზე; ასევე დაჯილდოვდა (სპეციალური პრიზი გამოკვლევისათვის) 1990 წლის ნოემბერში პელეროში (საფრანგეთი) გამართულ მეცნიერული ფილმის საერთაშორისო ფესტივალზე; დასასრულს, მან მიიღო მთავარი პრიზი მონრეალში (კანადა) 1991 წელს გამართულ სამეცნიერო ფილმების II საერთაშორისო ფესტივალზე.

1998 წლიდან მე ვაწარმოებ სხვა სახის ექსპერიმენტებს, რათა გავიწყო ნახევარტონების შექმნაში. მე ვცდილობ შევქმნა ძირითადი ბგერისგან (fundamental) მის ქვემოთ განლაგებული ქვესაყრდენი (sub-fundamental). ორწლიანი ინტროსპექტული კვლევის შედეგად მე მივაღწიე ქვესაყრდენების სიმღერას (F-2 ძირითადი ბგერიდან ოქტავით დაბლა, F-3 ერთი ოქტავითა და კვინტით დაბლა ძირითადი ტონისგან, F-4 ორი ოქტავით დაბლა).

თანამედროვე დასავლურ მუსიკაში მოღვაწეობენ ჯგუფები და ცალკეული მომღერლები, რომლებიც ერთდროულად ორ ხმაში წარმატებით ასრულებენ ავანგარდულ და ელექტროაკუსტიკურ კონტექსტში შექმნილ ვოკალურ ნაწარმოებებს. დევიდ ჰაიკი თავის კომპოზიციებში (მათ ასრულებს 1975წ. ნიუ-იორკში ჩამოყალიბებული ანსამბლი “Harmonic Choir”) ობერტონებს მიმართავს კოსმიური უნივერსალობის იდეასთან კავშირში. დემეტრიო სტრატოსი (1945-1979) მათ ქმნიდა ხმასა და ქვეცნობიერს შორის ურთიერთმიმართების გამოსახატად. ჩემს კომპოზიციებში იმპროვიზებული მუსიკისათვის, მე ვურჩევ შემსრულებლებს, ბგერათა სამყარო გაამდიდრონ ობერტონებით. თავიანთ კომპოზიციებში ობერტონებს მიმართავენ სხვა „ობერტონული მომღერლები“ – მაიკლ ვეტერი, კრისტიან ბოლმანი, მაიკლ რიმანი გერმანიიდან, რობერტო ლენერი იტალიიდან, როულინ რეიჩელი ნიდერლანდებიდან, ჟოზეფინა ტრუმანი ავსტრალიიდან, ლე ვუა დიფონიკი, თომას კლემენტსი, იგორ რეზნიკოვი, თამია საფრანგეთიდან.

ობერტონული სიმღერა ასევე პრაქტიკაშია რუსეთის რესპუბლიკის იმ ეთნიკურ ჯგუფებში, რომლებიც მონღოლეთს ესაზღვრებიან (მხედველობაშია ოირათები, ბაშკირები, ტუვები, ყალმუხები, ხაკასების და მთიანი ალტაის ხალხები). იგი ასევე გვხვდება რაჯასტანში (ინდოეთი), ტაივანში Bunun-ის ეთნიკურ ჯგუფში, ტიბეტში Gyoto-ს და Gyume-ს მონასტრების ბერებს შორის, სამხრეთ აფრიკაში Xhosa-ს მკვიდრებთან.

ვიმედოვნებ, ობერტონული სიმღერისადმი მიძღვნილი ამ მოკლე შესავლის მეშვეობით თქვენ შეგექმნებათ წარმოდგენა ობერტონული სიმღერის სფეროში ჩემს კვლევაზე და ზოგადად მსოფლიოს სხვადასხვა მხარეში გავრცელებულ ამ პრაქტიკაზე.

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

References

- Aksenov, A.N. (1964). Tuvinskaja Narodnaja Muzyka, Moscou.
- Aksenov, A.N (1967). Die Stile der Tuvinischen zweistimmigen Sologesanges. Sowjetische Volkslied und Volksmusikforschung : 293-308, Berlin, Germany
- Aksenov, A.N. (1973). Tuvin Folk Music, Journal of the Society for Asian Music 4(2):7-18, New York, USA
- Badraa, Z. (1981). „Xöömij“ i „Urtyn duu“, specificheskie iavlenija Mongol'skoj tradicionnoj klassicheskoj muzyki, Professional'naja Muzyka Ustnoj Tradicij Narodov Bliznego Vostoka i Sovremennost : 116-119, Tachkent, USSR
- Badraa, Z. (1986). „L'art Xöömij“, Les Nouvelles de Mongolie (9): 18-19, Mongol Press.
- Batzengel. (1978). Urtyn duu, Xöömii and Morin Xuur. Muscial Voices of Asia: 52-53, Tokyo, Japan.
- Belfer, R. (1986). Chant harmonique: découvrir votre deuxième voix. Médecines Douces (77): 50-53, Paris, France.
- Borel-Maisonny S. et Castellengo, M. (1976). Etude radiographique des mouvements oro-pharyngée pendant la parole et le jeu instrumental. Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale (86): 35p, Université de ParisVI, France
- Desjacques, A. (1993). Chants de l'Altai Mongol, PH.D Dissertation , new regime, supervised by Prof. Manfred Kelkel and Prof. Jacques Legrand. Université de Paris IV-Sorbonne, 389p., Paris. (chapter 1: Le Xöömij : 7-108), with an audio cassette, France
- Dargie, D. (1985). Some Recent Discoveries and Recordings in Xhosa Music. Papers presented at the 5th Symposium on Ethnomusicology, University of Cape Town, International Library of African Music (ed): 29-35, Grahamtown, South Africa .
- Dargie, D.(1988). Xhosa Music / Its techniques and instruments, with a collection of songs. David Philip (ed), 235p., Cape Town & Johannesburg, South Africa.
- Dmitriev, L. Chernov, B. & Maslow, V. (1983). Functioning of the Voice Mechanism in Double Voice Tuvinian Singing. Folia Phoniatrica 35 : 193-197, USA
- Gunji, (1980). An Acoustical Consideration of Xöömij. Musical Voices of Asia : 135-141, The Japan Foundation (éd), Heibonsha Ltd, Tokyo, Japan .
- Hamayon, R. (1980). Mongol Music. New Grove's Dictionary of Music and Musicians 12: 482-485, Stanley Sadie (éd), MacMillan Publishers, Londres, United Kingdom
- Harvilanti, L. (1983). A Two Voiced Song With No Word. Suomalais- ugrilaisen seuran aikakauskirja 78: 43-56, Helsinki, Finland
- Harvilanti, L. & Kaskinen, H. (1983). On the Application Possibilities of Overtone Singing. Suomomen Antropologi (4): 249-255, Helsinki, Finland.
- Laneri, R. (1983). Vocal Techniques of Overtone Production. NPCA Quarterly Journal, 12(2&3): 26-30, Bombay, India .
- Leipp, E. (1971). Considération acoustique sur le chant diphonique. Bulletin du GAM n° 58: 1-10, Paris, France
- Lentin, J.P. (1986). Je fais chanter tout mon corps. Actuel (81-82): 142- 145, Paris, France
- Leothaud, G. (1989). Considérations acoustiques et musicales sur le chant diphonique. Dossier n° 1 Le Chant diphonique : 17-43, Institut de la Voix (éd), Limoges, France .
- Pailler, J.P. (1989). Examen video du larynx et de la cavité buccale de Monsieur Trân Quang Hai. Dossier n°1 Le Chant diphonique : 11-13, Institut de la Voix, Limoges, France .

- Pegg, C. (1992). Mongolian Conceptualizations of Overtone singing (xöömii). *The British Journal of Ethnomusicology* (1) : 31-53, London, United Kingdom
- Sauvage, J.P. (1989). Observation clinique de Monsieur Trần Quang Hai. Dossier n° 1 Le Chant diphonique : 3-10, Institut de la Voix, Limoges, France.
- Tisato, G. & Maccarini, A.R. (1991). Analysis and Synthesis of Diphonc Singing (Analyse et synthèse du chant diphonique). *Nouvelles Voies de la Voix*, 1ère partie, Bulletin d'audiophonologie 7(5&6): 619-648, Besançon, France .
- Tisato, G. (1989). Analisi digitale dei suoni multifonici. *Proc. of III CIM (Colloquio di Informatica Musicale)*: 107-128, Padova, Italy
- Tisato, G. (1989). Il canto degli armonici. *Nuove tecnologie et documentazione etnomusicologica*, *Cultura Musicali* n° 15 & 16, Italy
- Tongeren, M. Van (1994). Xöömij in Tuva: New Developments, New Dimensions. M.A Dissertation, supervised by Dr. Ernst Heins, *Ethnomusicologisch Centrum „Jaap Kunst“*, Universiteit van Amsterdam, september 1994, The Netherlands .
- Tongeren, M. Van (2002). *Overtone Singing / Physics and Metaphysics of Harmonics in East and West*. 271 pages, 1 CD, FUSICA (ed), Amsterdam, the Netherlands .
- Tran Quang Hai & Guolou, D. (1980). Original Research and Acoustical Analysis in Connection with the Xöömij Style of Biphonic Singing. *Musical Voices of Asia* : 162-173, The Japan Foundation (éd), Heibonsha Ltd, Tokyo.
- Tran Quang Hai & Zemp, Hugo. (1991). Recherches expérimentales sur le chant diphonique (Experimental researches on the overtone singing). *Cahiers de Musiques traditionnelles : VOIX* vol.4: 27-68, *Ateliers d'ethnomusicologie / AIMP*, Genève.
- Tran Quang Hai, (1975). Technique de la voix chantée mongole: xöömij. *Bulletin du CEMO* (14 & 15): 32-36, Paris, France
- Tran Quang Hai, (1990). Les Musiques vocales. *L'Esprit des Voix*, C. Alès (éd), La Pensée Sauvage: 43-52, Grenoble, France .
- Tran Quang Hai, (1991). New Experimental About the Overtone Singing Style (Nouvelles Expérimentations sur le chant diphonique). *Nouvelles Voies de la Voix*, 1ère partie, Bulletin d'audiophonologie 7(5&6): 607-618, Besançon, France.
- Tran Quang Hai, (1995). Le chant diphonique: description, historique, styles, aspect acoustique et spectral. *EM, Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, 2:123-150, Roma.
- Tran Quang Hai, (1995). Survey of overtone singing style. *EVTA (European Voice Teachers Association, Dokumentation 1994 (congress report)*: 49-62, Detmold, Germany
- Tran Quang Hai, (1997). Recherches introspectives sur le chant diphonique et leurs applications'. *Penser la Voix*, La Licorne (ed.) :195-210, Poitiers, France .
- Tran Quang Hai, (1998). Survey of overtone singing style. *Die Ausdruckswelt der Stimme*: 77-83, 1-Stuttgarter Stimmtage/Horst Gunderman, Hühig (ed), Stuttgart, Germany.
- Tran Quang Hai, (1999). Overtones used in Tibetan Buddhist Chanting and in Tuvin Shamanism. *Ritual and Music*: 129-136, Lithuanian Academy of Music, Department of Ethnomusicology (ed), Vilnius, Lithuania
- Tran Quang Hai, (2000). Some Experimental and Introspective Researches on Xoomij Overtone Singing. *Proceedings WESTPRAC VII (october 2000)*: 593-598, University of Kumamoto, Japan .
- Tran Quang Hai, (2001). Chant diphonique. *Science et Conscience*, 2: 42-44, Luxembourg.
- Tran Quang Hai, (2001). Voix d'autres cultures. *Cinq Sens dans un corps*, 284: 36-37, Paris, France .

Tran Quang Hai, (2002). A la decouverte du chant diphonique. Moyens d'Investigation et Pedagogie de la Voix chantee: 117-132, Symetrie (ed), Lyon, France

Vargyas, L. (1968). Performing Styles in Mongolian Chant. Journal of the International Folk Music Council : 70-72, Kingston.

Vlachov, E. (1985). Recherches Vocales contemporaines: chant diphonique. Maï trise à l'Université de Paris VIII-Saint Denis, supervised by Daniel Charles, 90 pages, Paris.

Walcott, R. (1974). The Chöömij of Mongolia - A Spectral Analysis of Overtone Singing. Selected Reports in Ethnomusicology 2 (1): 55-59, UCLA, Los Angeles.

Zarlino, G. (1558). Institutioni harmoniche, Venise. (cf. Tisato, G.).

Zemp, H & Tran Quang Hai, (1991). Recherches expérimentales sur le chant diphonique (cf. Tran Quang Hai & Zemp, Hugo).

Discography only in CD

TUVA

1. Epics and Overtone Singing. Central Asia, Siberia: Touva, Chor, Kalmouk, Tadjik, vol.1 , Paris (France) Maison des Cultures du Monde W 260067 (1996).
2. Shu-De. Voices from the Distant Steppe , London (United Kingdom)Realworld CDRW 41 (1994).
- 3.TUVA/ Tuvianian Singers and Musicians ,Frankfurt: World Network 55.838 (1993).
4. Huun -Huur-Tu /Old Songs and Tunes of Tuva , New Jersey (USA): Shanadie 64050 (1993).
5. TUVA- Echoes from the Spirit World, Leiden (Holland): Pan Records PAN 2013 CD (1992).
- 6 Tuva. Voices from the Land of Eagles , Leiden (Holland): Pan Records PAN 2005 CD (1991).
- 7.Ozum / Sprouts / Young Voices of Ancient Tuva, Amsterdam (Holland): Window to Europe SUM 90 008 (1991).
8. Tuva - Voices from the Center of Asia, Washington DC (USA): Smithsonian/Folkways CD SF 40017 (1990).

MONGOLIA

9. White Moon / Tsagaan Sar/ Traditional and Popular Music from Mongolia , Leiden (Holland): Pan Records PAN2010CD (1992)
- 10.Mongolie / Musique vocale et instrumentale , Paris (France): INEDIT / Maison des Cultures du Monde W 260009 (1989)
- 11.Mongolie / Musique et chants de tradition populaire , Paris (France): GREM G7511 (1986).
12. Mongolian Music, Hungaroton, HCD 18013-14, collection UNESCO, Budapest, Hongrie, 1990.
13. Folk Music from Mongolia / Karakorum , Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Hambourg, Allemagne, 1993.
- 14.Vocal & Instrumental of Mongolia , Topic, World Series TSCD909, Londres, Grande Bretagne, 1994.
- 15.Jargalant Altai/-Xöömii and other vocal and instrumental music from Mongolia , Pan Records PAN 2050CD, Ethnic Series, Leiden, Hollande, 1996

BASHKIRIA/ALTAI/ TUVA

- 16.Uzlyau ; Leiden (Holland): Pan Records PAN 2019CD (1993)
17. Voices of the World , Paris (France): Le Chant du Monde CMX 37410-12, set of 3CD, bilingual booklet (188p), collection CNRS-MUSEE DE L'HOMME (1996). Grand Prize of the Academy Charles Cros (1997), Diapason d'Or of the Year 1997.

ზოგი რამ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის შესახებ

მუსიკალური ენა, როგორც ერის სულიერი კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარე, ეთნიკური თავისებურების გამომხატველია. ხალხური მუსიკა შეიცავს არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ ეთნიკურ ფუნქციას. მუსიკალური ენა მჭიდრო კავშირშია სამეცხველო ენასთან. დადგენილია, რომ მუსიკალური ენის განვითარების პროცესი, სამეცხველო ენის მსგავსად, ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. იგი ათასწლეულების მანძილზე ვითარდება, ნელა იცვლება მუსიკალური ენის ზოგიერთი სტრუქტურული კანონზომიერება, რომელიც ტიპოლოგიურად ახლოს დგას ენის გრამატიკულ კანონზომიერებებთან (I აჭაჭუ, 1952:13-15). საგულისხმოა, რომ მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე მეცხველების ბგერათა აკუსტიკურ და ფიზიოლოგიურ (არტიკულაციურ) თავისებურებებს, მის ინტონაციურ, მელოდიურ-რიტმულ მხარეს, არსებითი როლი უნდა შეესრულებინა მუსიკალური ინტონაციურ-აზრობრივი ერთეულის ჩამოყალიბებაზე. ნიშანდობლივია, რომ ქართულ ენაში სხვა ენობრივი სამყაროდან ოდესღაც შეთვისებული სიტყვები ქართველური ენების ინტონაციურ არეში ექცევიან და ადგილობრივი ხასიათის ინტონაციურ ცვლილებებს განიცდიან.

საერთო ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენა ან ფუძე-ჰანგი ჩამოყალიბდა იმ უძველესი რწმენა-წარმოდგენების ამსახველ რიტუალებში, რომლებიც იმთავითვე დაკავშირებული იყო ქართველთა წინაპრების ყოფასთან (იხ. დანართი, მაგ. 1). ამ მხრივ აღსანიშნავია ასტრალურ და, განსაკუთრებით კი, მიცვალებულის კულტებთან დაკავშირებული საფერხულოები და დატირებანი.

ფუძე-ჰანგის ნიშანდობლივი ხასიათი მკვეთრად მჟღავნდება ინფექციურ დაავადებებთან (წითელა, ყვავილა) დაკავშირებულ სანესო-საფერხულო სიმღერაში „იავ-ნანას“ („ბატონების ნანა“, „საბოდიშო“), რომლის მელოდია ერთ-ერთი უძველესი, მაგრამ ამასთანავე განვითარების გარკვეული ეტაპია ქართველი ხალხის სულიერი კულტურის ისტორიაში (მაგ. 2). არქეოლოგიური მონაცემებით ნანას კულტის, როგორც ნაყოფიერების ღვთაების ჩამოყალიბება, ნეოლით-ენეოლითის ხანას უკავშირდება (მაისურაძე, 1989:11,12,67; კიკვიძე, 1976:154-177). მელოდიურ-ინტონაციური თავისებურებანი, რომლებიც ქართველურ ტომთა ეთნიკური განვითარების პროცესში ყალიბდება და საბოლოოდ მუსიკალური ფუძე-ენის სახით წარმოგვესახება, „იავ-ნანას“ მელოდიაში გარკვეულ დონეს აღწევს. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია ის დიდი მნიშვნელობა, რომელიც მას ენიჭება ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების მომდევნო საფეხურებზე. მრავალი სანესო, შრომის თუ საყოფაცხოვრებო სიმღერა „იავ-ნანას“ ინტონაციურ არეში ექცევა (ასლანიშვილი, 1954:154-177, I ანონბაჭა, 1990:49-58).

მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალიდან მკაფიოდ ჩანს საყოფაცხოვრებო ტრადიციის არსებითი როლი ქართული ხალხურ მუსიკის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში, მუსიკალური ჟანრების ფორმირებაში (მაისურაძე, 1989:27-41). ფუძე-ჰანგის ინფილტრაციამ ყოფის სხვადასხვა სფეროში, გამოიწვია მისი სემანტიკური ტრანსფორმაცია: ცვლილებებს განიცდის მუსიკა-

ლური ტექსტის ფორმა და შინაარსი, შესრულების ხასიათი და ბოლოს, ყალიბდება თვისებრივად ახალი, განსხვავებული სასიმღერო ნიმუშები, რომლებიც ზოგად ქართულ მუსიკალურ სტრუქტურაში გარკვეულ ადგილს იმკვიდრებენ.

ამგვარად, მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე გააზრებული ინტონირება, დატვირთული ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის შინაგანი სამყაროს გამომსახველობის თავისებურ ხერხთა ერთობით, უფრო მოგვიანებით წარმოქმნის იმ მუსიკალურ-ეთნიკურ თავისებურებას, რომელიც ეროვნული ფსიქოლოგიის სტრუქტურულ ელემენტად წარმოგვესახება.

ქართული ხმიერი მუსიკის ხნიერებაზე, თავის მხრივ, ქართული ხალხური საკრავები მიუთითებენ. სასიმღერო ჰანგები უნდა ასახულიყო ისეთ უძველეს საკრავზე, როგორიც სალამურია. სამთავროს ერთ-ერთ სამარხში აღმოჩენილი ეს საკრავი დათარიღებულია ძვ. წ. XV-XIV საუკუნეებით (ჩხიკვაძე, 1963:221-222). ქართული (სვანური) ჩანგი და, საერთოდ, საქართველოში (ყაზბეგსა და უფლისციხეში) აღმოჩენილი არფისებური საკრავები შუმერული არფის ანალოგიადაა მიჩნეული (მილაკაძე, 1963:55-57).

ქართული ხალხური სიმღერა მრავალხმიანია და მრავალხმიანობის მქონე კულტურებში მუსიკალური ენა მოიცავს მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა ერთობის შედეგად მიღებულ მუსიკალურ-ეთნიკურ თავისებურებას, რომელიც ამ ელემენტთა განვითარების პროცესში ყალიბდება. ქართველურ ტომთათვის საერთო მუსიკალურ ფუძე-ენაში მუსიკალური აზრის დამაბოლოებელი ბგერა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, რამეთუ იგი ამ ჰანგის საყრდენი ბგერაა, ლერძია, რომლის მიმართ ყალიბდება ბგერათა ურთიერთმიმართების გარკვეული კანონზომიერებანი და, რომელიც ამასთანავე დასაბამს აძლევს გაბმული ბანის მქონე (ბურდონულ) მრავალხმიანობას. აქვე დავძენთ, რომ მრავალხმიანობა სამყაროში არსებული ჰარმონიის ერთ-ერთი კონკრეტული გამოხატულებაა და ადამიანის ბუნებაში იგი დასაბამითგანვეა ჩადებული. მაგრამ მისი, როგორც მუსიკალური ელემენტის გააზრებას და გამოვლინებას მუსიკალური აზროვნების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ეძლევა ბიძგი, კერძოდ მაშინ, როდესაც უკვე ჩამოყალიბებულია ძირითადი მუსიკალურ-ბგერითი ფონდი და მრავალხმიანობა გააზრებულია, როგორც მუსიკალურ ბგერათა შეხამების გარკვეული ფორმა.

მკვლევართა მიერ ჯეროვნად არის შესწავლილი და დადგენილი ქართული მრავალხმიანობის განვითარების საფეხურები ფარული ორხმიანობიდან მაღალგანვითარებულ ფორმებამდე. მუსიკალური მასალის თუ ტერმინოლოგიის ინტერპრეტაცია საფუძველს გვაძლევს ქართული მრავალხმიანობის (და აქედან გამომდინარე, საზოგადოდ მრავალხმიანობის) სტადიალურობა ვაღიაროთ. სხვა ფაქტობრივ მონაცემებთან ერთად მრავალხმიანობის სტადიალურობაზე მიგვანიშნებს საქართველოს მთისა და ბარის სიმღერების მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული განვითარების განსხვავებული დონეები. მთიელთა სასიმღერო შემოქმედება განიხილება, როგორც კულტურული კომპლექსის ნაწილი, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული მთის მოსახლეობის სოციალურ-ეკონომიკური და სულიერი კულტურის ისტორიასთან. ამასთანავე მთიელთა ხმიერი და საკრავიერი მუსიკა ორგანულად უკავშირდება ბარის მუსიკალურ კულტურას. მასში რელიეფურად ვლინდება სიმღერის სოციალურ-რელიგიური ასპექტი, აგრეთვე ქართველი ხალხის წინაპართა მუსიკალური

აზროვნების განვითარების უძველესი შრეები, რომლებსაც არსებითი მნიშვნელობა აქვთ ქართული ხალხური სიმღერისა და მისი მრავალხმიანობის განვითარების უადრესი ეტაპების რეკონსტრუქციისათვის.

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ერთ-ერთი უძველესი ეტაპია მუსიკალური ფუძე-ენის წიაღში ბურდონული მრავალხმიანობის (ორხმიანობის) შემდეგ მრავალხმიანობის კომპლექსური (ხმათა პარალელური მოძრაობა) ფორმის ჩასახვა, რომლის მატარებელი ქართული, სვანურენოვანი მოსახლეობა იყო (მაისურაძე, 1989:48-50). მრავალხმიანობის (სამხმიანობის) ამ ფორმამ არსებითი როლი შეასრულა მუსიკალური ფუძე-ენის დიფერენციალში. მასალები საშუალებას იძლევა ვივარაუდოთ, რომ კომპლექსური მრავალხმიანობის (სამხმიანობის) ჩასახვა, ბურდონული ორხმიანობის შემდეგ, მუსიკალური ფუძე-ენის დონეზე ხდება, რაც, თავის მხრივ, ქართული მრავალხმიანობის ხნიერებაზე მეტყველებს.

მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩამოყალიბებამ სვანურ ტომებში, განაპირობა თავდაპირველად სვანური მუსიკალური დიალექტის განცალკევება საერთო ქართველურიდან. მრავალხმიანობის ამ სახეობის გავრცელებამ დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, საფუძველი ჩაუყარა მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართულ წრეს და, ამგვარად, ჩამოყალიბდა მუსიკალური კულტურის ორი დიდი წრე: აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული. ქართველურ ტომთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების ამ დიდმნიშვნელოვან ეტაპს უკავშირდება აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული, აგრეთვე გარდამავალი მუსიკალური დიალექტების ანუ კილოების წარმოქმნა (მაისურაძე, 1989:18-19).

მუსიკალური დიალექტების ჩამოყალიბება მჭიდროდ უკავშირდება ქართველური ეთნიკური ჯგუფის დიფერენციაციას, ცალკეული ეთნოგრაფიული ჯგუფების ჩამოყალიბებას. თავდაპირველად ისინი მსხვილ ერთეულებს შეადგენენ, რომლებიც თანდათან იშლებიან და შედარებით მცირე ერთეულებად ყალიბდებიან. მუსიკალური დიალექტების სეგმენტაციის პროცესი ხანგრძლივ ისტორიულ პერიოდს მოიცავდა. ამავე დროს ამა თუ იმ დიალექტის ჩამოყალიბება გარკვეულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მიმდინარეობდა. ზოგი მათგანის განცალკევება შორეულ ხანაშია სავარაუდო, ზოგის – რამდენადმე უფრო გვიან, რამაც განაპირობა ცალკეულ მუსიკალურ დიალექტთა შორის მელოდიურ-ინტონაციური და მრავალხმიანობის კონკრეტული ფორმების მეტ-ნაკლები სიახლოვე.

ამგვარად, მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის ანალიზის შედეგები ნათლად წარმოგვიდგენს ოდესღაც ქართველურ ტომთათვის საერთო მუსიკალურ ფუძე-ენას, მისი განვითარებისა და ამასთანავე დიფერენციაციის პროცესს, მუსიკალური დიალექტების წარმოქმნას; ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობის ხანაში ბურდონული მრავალხმიანობის შემდეგ, მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩასახვას; მუსიკალური კულტურის ორ დიდ წრეს: აღმოსავლურ-ქართულს და დასავლურ-ქართულს; ქართული ხალხური მუსიკის შემდგომი განვითარების საერთო გზას, რომელმაც საბოლოოდ განაპირობა ერთიანი ქართული მუსიკალური კულტურის არსებობა.

აქვე დავძენთ, რომ ქართულ-ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური მონაცემები – მელო-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა ერთგვაროვნება მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე, მრავალხმიანობის

ფორმები, ტიპოლოგიური მსგავსება განვითარების შემდგომ პროცესში, საერთო კავკასიური მუსიკალურ-ინტონაციური ხასიათი — მეტყველებენ კავკასიის ტერიტორიაზე ოდესღაც საერთო მუსიკალური კულტურის არსებობაზე, რომლის შექმნაში ძირძველ, ადგილობრივ მოსახლეობას უნდა მიეღო მონაწილეობა (I ანტონაძე, 1990). მუსიკალური მასალა მკაფიოდ წარმოაჩენს ქართველურ ტომთა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ამ კულტურის ჩამოყალიბებასა და შემდგომ განვითარებაში, რომელიც ძირითადად კავკასიური მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული აზროვნების ფარგლებში მიმდინარეობდა. იმ უძველეს ხანაში, როგორც ჩანს, ქართველური ტომები ფართო ტერიტორიაზე იყვნენ განფენილნი და ამ ტომთა მუსიკალურმა აზროვნებამ სუბსტრატის როლი შეასრულა საერთო კავკასიური მუსიკალური კულტურის შექმნაში. უფრო მოგვიანებით, სპეციფიკურ ნიშანთა ზრდასთან ერთად, მიმდინარეობს საერთო კავკასიური მუსიკალური კულტურის დაშლა. ეს პროცესი ქართულის მონათესავე ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენების ჩამოყალიბებით დასრულდა.

მუსიკალური მონაცემებით კავკასიის ტერიტორიაზე ოდესღაც მოსახლელ მონათესავე ტომებს ემთხვევა ზოგადად, ქართველურის სახელწოდებით ხსენებული ტომები, რომელთა გავრცელების არეალი, როგორც ჩანს, თანდათან იზღუდებოდა. ნიშანდობლივია, რომ ამ მონათესავე ტომთა მუსიკალური აზროვნების, მრავალხმიანობის ფორმების განვითარების თანმიმდევრულ, უწყვეტ სურათს მხოლოდ ქართული მასალა იძლევა, რომელთანაც მჭიდროდაა დაკავშირებული ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენები როგორც გენეტიკურად, ისე კულტურულ-ისტორიული კავშირებით (მაისურაძე, 1989:53-62; 2002:243-247).

დამოწმებული ლიტერატურა

- ასლანიშვილი, შალვა. (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. ტომი I, თბილისი: ხელოვნება.
- კიკვიძე, იაზონ. (1976). *მინათმოქმედება და სამინათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში*. თბილისი: მეცნიერება (რუსული რეზიუმეით).
- მაისურაძე, ნინო. (1989). *ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები*. თბილისი: მეცნიერება.
- მაისურაძე, ნინო. (2002). ქართული ხალხური მუსიკა და ქართველთა ეთნოგენეზი. კრებულში: *მუსხელიშვილი, დავით, (რედ). ქართველი ხალხის ეთნოგენეზი*. გვ. 235-247. თბილისი: მემატიანე. (რუსული რეზიუმეით).
- ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1963). ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ისტორიოგრაფია. *მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის*, XII-XIII. გვ. 216-234 (რუსული რეზიუმეით).
- Антонянц, А. (1905). *Этнографическое исследование древней музыки Грузии* (ანტონაძე, 1990).
- Антонянц, А. (1952). *Музыка Грузии* (ანტონაძე, 1990).
- Антонянц, А. (1990). *Музыка Грузии* (ანტონაძე, 1990).

მაგალითი 1. მაისურაძე, 1989:74
EXAMPLE 1. Maisuradze, 1989:74

Example 1 consists of eight staves of musical notation. Staff 1 is in 2/4 time, key of B-flat major, with a first ending bracket over the first two measures. Staff 2 is in 3/4 time, key of B-flat major. Staff 3 is in 6/8 time, key of B-flat major. Staff 4 is in 2/4 time, key of B-flat major, with a first ending bracket over the last two measures. Staff 5 is in 2/4 time, key of B-flat major. Staff 6 is in 2/4 time, key of B-flat major. Staff 7 is in 3/4 time, key of B-flat major. Staff 8 is in 3/8 time, key of D major.

მაგალითი 2. ოძახიშვილი, 1905:65
EXAMPLE 2. Arakishvili, 1905:65

Example 2 consists of two staves of musical notation in 3/8 time. The top staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff contains a bass line with eighth notes. There are bar lines above the top staff at the end of each measure.

მრავალხმიანობის საკითხი ქართულ გლოვის სიმღერებში

ქართული მუსიკალური მემკვიდრეობის საფეხურებრივი განვითარების შესწავლის თვალსაზრისით საინტერესოა ცალკეული ჟანრების განხილვა, რადგან თითოეულ მათგანში მუსიკალური აზროვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპი ვლინდება.

გლოვის რიტუალი ერთ-ერთი უძველესი და ყველაზე კონსერვატულია არსებულ ტრადიციულ რიტუალთა შორის. ამდენად დატირებათა და საგლოველ სიმღერათა განხილვა საშუალებას მოგვცემს წარმოვაჩინოთ ქართველთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრესი საფეხურები უმარტივესი ერთხმიანი ნიმუშებით — ვიდრე განვითარებულ სამხმიანობამდე.

მიცვალებულის კულტში, ნაირგვარი სახის წეს-ჩვეულებებს შორის, დატირებას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. განსაკუთრებულია დატირებებისა და სამგლოვიარო სიმღერების როლი მრავალფეროვან ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორშიც. რიტუალში ქალებსაც და მამაკაცებსაც განსაზღვრული ფუნქციები გააჩნიათ.

ეთნოგრაფიულ ლიტერატურაში რელიგიური აზროვნების განვითარების ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ ეტაპად ხევესურთა ყოფაში დაფიქსირებული ნატირლებია მიჩნეული („დათვლით“, „ძახილით“, „ხმით“). განსაკუთრებით საინტერესოა „ხმით ნატირლები“. ხმით მოტირალში მიცვალებულის სულის დროებითი დასადგურება ხდებოდა, მას მიცვალებულის სურვილები უნდა განეცხადებინა. მოტირალი პოეტური ნიჭით დაჯილდოებულ ქალი იყო, რომელსაც შესწევდა უნარი მგრძნობიარე სიტყვებით დაეტირებინა მიცვალებული. ხმით მოტირლის „ნატირალთ“ ხალხი ზეპირად სწავლობდა ლექსივით და მერე მამაკაცები თიბვის დროს ცელზე მღეროდნენ. ამ სიმღერას „გვრინი“ ეწოდებოდა. „გვრინში“ ხმით ნატირლის გარდა არაფერს იმღერებდნენ. ხმით მოტირლები ტირილს სხვადასხვანაირად იწყებდნენ და სიტყვებსაც სხვადასხვანაირად ამბობდნენ. ხმით ტირილის დროს ყველა გაჩუმებული იყო, არავინ ტიროდა ხმამაღლა. ხოლო როდესაც ხმით მოტირალი ყოველი სიტყვის შემდეგ დაიქვითინებდა, მაშინ სხვა მოტირალი ქალებიც დაიქვითინებდნენ. ხმით მოტირალი მიცვალებულის წარსულ ცხოვრებასა და ნამოქმედარს აღწერდა თავის სიტყვაში. ძველ მიცვალებულებსაც გაიხსენებდა (ჩიტაია, 1940:VII-XV). იხ. დანართში მაგალითები 1, 2, 3 (ჩხიკვაძე, 1960:24, 26, 20) და მაგალითი 4 (ასლანიშვილი, 1956:71).

დროთა განმავლობაში „ხმით ნატირალის“ ინსტიტუტმა ცვლილებები განიცადა. სულის ჩასახლების იდეა, მისი საწყისი დანიშნულება, ნელ-ნელა ჩამოცილდა. ფშავსა და თუშეთში (ასევე ქართლში), „ხმით მოტირალის“ ქვეშ იგულისხმება განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებული, იმპროვიზაციის უნარის მქონე, მჭევრმეტყველი ქალი-მოტირალის მიერ ნატირალის ტექსტის შესრულება. მას შესხმითი ხასიათი აქვს და მისი დანიშნულებაა გაალამაზოს,

გაამშვენიეროს მიცვალებული. საერთოდ, დატირების რიტუალი არ იყო მოკლებული თეატრალურობას, სანახაობრიობას. მიზანი კი იყო მიცვალებულის ლაზათიანი, შნოიანი დატირება, პიროვნების შემკობა ლამაზი სიტყვებით, მისი გაპატიოსნება.

დატირებათა მუსიკალური ნიმუშებიც, თავის მხრივ, მეტყველებენ რიტუალის უძველესი დროიდან მომდინარეობაზე. მუსიკალური მასალა გვიჩვენებს, რომ „ხმით ნატირლებმა“ არსებითი როლი შეასრულეს თავდაპირველი მელოდიური ფორმულის ან ფუძე-ჰანგის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში (მაისურაძე, 1989:10).

თუმურ, ფშურ, თუ ხევსურულ დატირებათა შედარება მათი ერთიანი საწყისიდან მომდინარეობაზე მეტყველებენ.

თუმეთში წლისთავზე გამართული ხარჯის დროს სრულდებოდა განსაკუთრებული წესი „დალა“-ს სახელწოდებით (გიორგაძე, 1987:43-49). იხ. მაგალითი 5 (ჩხიკვაძე, 1960:36). „დალა“-ს შესრულებაში ხუთი ცხენოსანი მამაკაცი იღებდა მონაწილეობას. აქედან ერთი მოდავე (მოდალავე), ე.ი. ტექსტის მთქმელი იყო, დანარჩენ ოთხს კი „ამყოლები“ ერქვათ.

„დალა“-ს ტექსტის გაცნობა გვიჩვენებს, რომ იგი ნატირალს წარმოადგენს, მაგრამ არ არის „ხმით ნატირალის“ იმ ფორმისა, რომელსაც ხევსურეთში ვხვდებით. „ხმით ნატირალის“ პოეტური იმპროვიზაციის საპირისპიროდ „დალა“-ს ტექსტი დადგენილი, დამკვიდრებულია და წარმოგვიდგება სამგლოვიარო ლექსის სახით.

ამგვარად, „დალა“-ს სახით გვაქვს გუნდური დატირება, რომელშიც მონაწილეობს მოდალავე და „ამყოლები“.

აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში, ქართლსა და კახეთში, გვხვდება ქალის მიერ მიცვალებულის დატირება, რასაც „მოთქმით ტირილი“ ეწოდება. ქართლისა და კახეთის ზოგიერთ რეგიონში მოთქმით მოტირლებს თან ახლავს მეზანეთა გუნდი. ასეთ დატირებას „ბანით ტირილი“ ეწოდება. ტერმინი „ზარით ტირილი“ აქ ნაკლებად გვხვდება და უკავშირდება გუნდურ, მრავალხმიან ტირილს (ოჩიაური, 1947-1948:5; ნაკაშიძე, 1983:7-8). კახეთში „მოთქმით“ ტირილის გვერდით ხშირად გვხვდება ტერმინები „მოზარეები“, „ზარით“ ტირილი. მასალებიდან ირკვევა, რომ ზოგ შემთხვევაში მოზარე იყო ის, ვინც კარგი ტირილი იცოდა. ან: „მოზარე ვიცოდით: სამი ქალი იყო, ვინც კარგი ტირილი იცოდა. ერთი რომ იტყოდა, ორნი მოთქვამდნენ. მათ მიცვალებულის გასვენების დროს მოიყვანდნენ მხოლოდ. მიცვალებულის წინ დადგებოდნენ და ისე იტყოდნენ „ზარს“ (გიორგაძე, 1984:12). იხ. მაგალითები 6, 7 (ჩხიკვაძე, 1960:354, 182).

მიცვალებულის გასამშვენებელი, გასალამაზებელი სიმღერა დაკრძალვის დღეს სრულდებოდა მთიან რაჭაში „ზრუნი“-ს სახელწოდებით. კახეთისა და მთის რაჭის ეთნოგრაფიული მასალები შეესატყვისება ერთმანეთს.

მთის რაჭის გლოვის რიტუალში სრულდება მოთქმით ტირილი. მას ასრულებს ტირილის კარგი მცოდნე ქალი. იგი შესხმითი ხასიათისაა. მოთქმით ტირილის ნიმუშები ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების ადრეულ ეტაპებს განეკუთვნებიან. სრულდება სამხმიანი საგლოველი სიმღერა „ზრუნი“ ანუ

„ზრუნის შაირი“. რაჭულ „ზრუნის შაირს“ ბევრი საერთო აქვს აღმოსავლურ-ქართული დატირების რიტუალთან. „ზრუნის“ მთქმელები გამორჩეული შემსრულებლები იყვნენ. მათ განსაკუთრებით ეპატიუებოდნენ. „ზრუნის“ შესრულება პატივსაცემ საქმედ ითვლებოდა. მასში სამი ხმა მონაწილეობდა. წამყვანი იყო მთქმელი, ხოლო მეორე ხმა და ბანი მიჰყვებოდნენ მას. მთქმელი სიტყვებს სიმღერის პროცესში თხზავდა. ტექსტი შესხმითი ხასიათისა იყო. „ზრუნი“ დასაფლავების დღეს სრულდებოდა.

მთის რაჭაში „ზრუნში“ წარმოთქმული ტექსტები სრულდებოდა მკის დროს ქალების მიერ (ქორქალი) და თიბვის დროს მამაკაცების მიერ (ლულუნი). როგორც ირკვევა, ეს სიმღერები მიცვალებულის კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად შესრულებულ მიცვალებულის დატირებას წარმოადგენდნენ. ისინი უშუალოდ მკასა და თიბვას უკავშირდებიან, რადგან მინდორი (სამკალი და სათიბი) ბუნების კვდომა-აღორძინების გამომხატველია (სურგულაძე, 1978: 78-79). როგორც ზემოთ აღინიშნა, ხევსურეთში, სათიბში მამაკაცების მიერ აგრეთვე სრულდებოდა „ხმით ნატირალთა“ ტექსტები „გვრინის“ სახელწოდებით.

რაჭველთა ინდივიდუალურ თავისებურებას წარმოადგენს „მთიბლური შაირი“, რომელიც ნადში სრულდებოდა. როგორც ცნობილია, ნადი შრომაში დახმარების საზოგადოებრივ ფორმას წარმოადგენდა. მაგრამ მთის რაჭაში უშუალოდ შრომის პროცესში შესრულებულ სიმღერას ვერ ვხვდებით. ეს სიმღერები სრულდებოდა მხოლოდ შესვენების დროს, ან გლეხების შინ დაბრუნებისას. მათ მინორული ხასიათი გააჩნდათ და მღეროდნენ მამინ, როცა სოფელში მიცვალებული იყო. სხვა შემთხვევაში მღეროდნენ საფერხულო სიმღერებს ფერხულის გარეშე. ამ სიმღერაში „ზრუნის შაირის“ ტექსტები გამოიყენებოდა და სრულდებოდა ორ გუნდად, ანტიფონურად. ხევსურეთში „გვრინი“ სრულდებოდა ცელის ტარზე დაყრდნობილი მთიბელის მიერ შესვენების დროს. მას ინდივიდი ასრულებდა. რაჭული „მთიბლური შაირი“ იმღერებოდა დასვენებისას, ან სახლში დაბრუნების დროს. ეს იყო გუნდური სიმღერა.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ეთნოგრაფიული მასალა გვიჩვენებს, რომ „ქორქალი“, „ლულუნი“ და „გვრინი“ რელიგიურ-მითოლოგიურ წარმოდგენათა ევოლუციის ადრეულ საფეხურებს უკავშირდება, როდესაც ცალკეული მიცვალებული ინდივიდის მიერ არის დატირებული (ქალის ან მამაკაცის მიერ). „მთიბლურ შაირში“ ხდება ჯგუფური დატირება ნაყოფიერების ღვთაებისა, მთელი საზოგადოების მიერ.

„მოთქმით ტირილი“, „ქორქალი“ და „ლულუნი“ წარმოადგენენ გარდამავალ ფორმებს ტირილსა და სიმღერას შორის. ისინი უძველესი დროიდან მომდინარეობენ და ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის დონეზე განიხილებიან.

ჩვენი აზრით, „ზრუნის“ მუსიკალური ნიმუშების განხილვა ცხადყოფს, რომ რაჭული სიმღერა „ზრუნი“, ზედა ხმების ლინეალურობისაკენ მისწრაფების მიუხედავად, კავშირს უფრო მეტად სვანურ კომპლექსურ მრავალხმიანობასთან ავლენს. ნიშანდობლივია, რომ გარკვეულ ისტორიულ პერიოდში რა-

ჭა განიცდის მუსიკალური კულტურის როგორც აღმოსავლურ-ქართული წრის, ასევე დასავლურ-ქართულის, კერძოდ, სვანურის დიდ გავლენას (I ანთ ონა, 1987). იხ. მაგალითები 8, 9, 10 (ჟორდანი, 1962).

მოთქმით მოტირალის ინსტიტუტი მთელს საქართველოში არსებობს. ქალის მიერ შესხმითი ხასიათის ნატირალის შესრულება ყველა კუთხეში გვხვდება. აქვე დავძენთ, რომ ქართული დატირების რიტუალი პარალელს პოულობს წინა აზიურ სამყაროსთან. კერძოდ, დაკრძალვის ხეთურ რიტუალში მუსიკოსებს და მოტირალ ქალებს მნიშვნელოვანი ადგილი ჰქონდათ დათმობილი (ბერიაშვილი, 1982:41-44, 48).

სვანეთში ჩანერილი „სვანი ქალის ტირილი“ მუსიკალურ-ინტონაციურად მჭიდრო კავშირს ავლენს ზოგადქართულ, აღმოსავლეთ საქართველოს როგორც მთის, ასევე ბარის ნიმუშებთან (ახობაძე, 1957:126).

მეგრულ ყოფაში შემორჩენილია „თვალუა“ — მოთქმით ტირილი. მოთქმით მოტირლებს (მათვალარი) სპეციალურად იხმობდნენ და გასამრჯელოსაც უხდიდნენ, თუმცა „მათვალარი“ ოჯახის ნევრიც შეიძლება ყოფილიყო. მეგრული ნატირლები ინტონაციურად აღმოსავლურ-ქართულ, ხევსურულ ნატირლებს ენათესავებიან, რაც გარკვეულ ისტორიულ პერიოდში მათ გენეტიკურ ნათესაობაზე მიგვანიშნებს (x̣ə̀b̥aɪ̯ ʔə̀b̥a, 1987:90-91).

დასავლეთ საქართველოში, კერძოდ, სვანეთში, ზემო და ქვემო რაჭაში, ლეჩხუმში, სამეგრელოში, გურიასა და იმერეთში დასაფლავების რიტუალში მონაწილეობას მამაკაცთა სამგლოვიარო სიმღერა „ზარი“ იღებს. ძირითადად იგი მოთქმით მოტირალს უქმნის ფონს. „ზარი“ უსიტყვო სიმღერაა, თუმცა ვარიანტებში მის სიტყვიერ ტექსტსაც მოიხსენიებენ. მამაკაცთა მიერ მიცვალებულის დატირების ფორმა ჩვენ სვანური ყოფიდან მომდინარედ გვესახება. ამის შესახებ, ერთი მხრივ, სვანური ეთნოგრაფიული მასალა მიგვანიშნებს, მეორე მხრივ, „ზარის“ (მამაკაცების მიერ შესრულებული სიმღერის) შესრულების ყველაზე ძველი ტრადიციები სვანურმა ყოფამ შემოგვინახა. ამ ინსტიტუტის სიძლიერეზე ისიც მეტყველებს, რომ დღესდღეობით „ზარის“ მცოდნეთა ან მისი შესრულების მომსწრეთა პოვნა საქართველოს სხვა რეგიონებში ძნელდება. ამ დროს სვანეთში იგი, მართალია განსაკუთრებულ შემთხვევებში, მაგრამ მაინც სრულდება. იხ. მაგალითი 11 (ახობაძე, 1957:117).

მუსიკალური ანალიზი საფუძველს გვაძლევს სხვადასხვა კუთხეში ჩანერილი „ზარის“ მუსიკალური ტექსტები დასავლეთ-ქართული მუსიკალური წრის მალაღვანიტარებულ ნიმუშებად მივიჩნიოთ.

ერთხმიანი დატირების საინტერესო ნიმუშებია შემორჩენილი აჭარულ, ლაზურ და მესხურ ყოფაში (მსხალაძე, 1969:104-110; თანდილავა, 1972).

დატირების უძველესი სახეები, შემონახული როგორც აღმოსავლეთ, ასევე დასავლეთ საქართველოს ყოფაში, მათი ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენიდან მომდინარეობაზე მეტყველებენ.

მრავალხმიანობის განვითარების საფეხურების დადგენისათვის საინტერესოა თუშური „დალა“-ს, კახური „ზარით ტირილის“ და ქართლური „მეფე ერეკლეს დატირების“ ნიმუშთა განხილვა. ყველა ამ ნიმუშს ერთი მელო-

დიური საფუძველი გააჩნია. მათში სამგლოვიარო სიმღერის განვითარების სხვადასხვა ეტაპია წარმოჩენილი. ეს სიმღერები ქართული მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურ წრეს მიეკუთვნება.

სვანური, მეგრული, რაჭული, გურული „ზარი“, მთა-რაჭული „ზრუნი“ მოცემული კუთხის ლოკალურ თავისებურებათა ტიპური მატარებლები არიან. ამავე დროს მრავალხმიანობის ფორმით, აკორდთა წყობით (ხმათა კომპლექსური მოძრაობით) ქართული მუსიკალური კულტურის დასავლური წრის ნიმუშებს წარმოადგენენ.

ქართულმა ხალხურმა მუსიკამ უძველესი დროიდან დღემდე განვითარების რთული და ნაირფეროვანი გზა გაიარა. სამგლოვიარო სიმღერების განვითარების ეტაპები მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ქართული ხალხური მუსიკა, მისი მრავალხმიანობა, სტადიალურია.

და ბოლოს, ჩემი მიზანი იყო მეჩვენებინა ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების საფეხურები ისეთ უძველეს ჟანრში, როგორიც არის მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული ნატირლები.

ქართული ხალხური სიმღერა ერის ისტორიის თავისებური ანარეკლია, სამგლოვიარო ჟანრი კი – ამის ნათელი დადასტურება.

დამოწმებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შალვა. (1956). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*, I. თბილისი: ხელოვნება.

ახობაძე, ვლადიმერ. (1957). *ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული*. თბილისი: შრომა და ტექნიკა. (შესავალი ქართულ და რუსულ ენებზე).

ბერიაშვილი, მამუკა. (1982). *დაკრძალვის რიტუალი ხეობებთან*. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XXXVI-B:39-50.

გიორგაძე, დალი. (1987). *დაკრძალვისა და გლოვის წესები საქართველოში*. თბილისი: მეცნიერება. (რუსული რეზიუმით).

გიორგაძე, დალი. (1984). *საარქივო ეთნოგრაფიული მასალა. კახეთი*. ინახება ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის ეთნოლოგიის სექტორის არქივში. M/26.

თანდილავა, ზურაბ. (1972). *ლაზური ხალხური პოეზია*. ბათუმი: საბჭოთა აჭარა. (რუსული რეზიუმით).

მაისურაძე, ნინო. (1989). *ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები*. თბილისი: მეცნიერება. (რუსული რეზიუმით).

მსხალაძე, ალექსანდრე. (1969). *აჭარის საოჯახო საწესჩვეულებო პოეზია*. ბათუმი: საბჭოთა აჭარა. (რუსული რეზიუმით).

ნაკაშიძე, ქეთევან. (1983). *რაჭა. საარქივო ეთნოგრაფიული მასალა*. ინახება ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის ქართული მუსიკალური ეთნოლოგიის შემსწავლელი საინსტიტუტო საპრობლემო ჯგუფის არქივში. საქალაქი.

ოჩიაური, თინათინ. (1947-1948). *ქართლი. საარქივო ეთნოგრაფიული მასალა*. ინახება ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის ეთნოლოგიის სექტორის არქივში. M/18.

ჟორდანია, მინდია. (1962). *რაჭის ექსპედიცია*. ინახება თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის ფონოარქივში. ექსპედიციის ფირზე აღბეჭდილი ყველა ნიმუში ჩვენს მიერ არის გაშიფრული.

სურგულაძე, ირაკლი. (1978). ქართველთა აგრარული რწმენა-წარმოდგენების ისტორიიდან (მოკვდავი და აღდგენადი ღვთაებები). *მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის*, XIX:75-93.

ჩიტაია, გიორგი. (1940). წინასიტყვაობა. *მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის*, ნაკვეთი III:VII-XV.

ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (რედაქტორ-შემდგენელი). (1960). *ქართული ხალხური სიმღერა*, I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

Í àèàø èäçǎ, Êàòǎǎí. (1987). *Í óçý èǎéýí àý éóéýò óðǎ ãí ðòǎǎ Çàí àǎí í é Áðóçéè (í í ýò í í ãðǎð è-ǎíéèí í ãò ãðéǎéǎí Ðǎ-é)*. Êáí àèǎǎòñǎý àèññǎðòǎòéý. Êí ñòèòòò ãðñǎí éí ãè è ýòí ãðǎð èè Àèǎǎí èè Í ãóè Àðí áí èè.

×èòǎí àǎǎ, Êàòǎǎí. (1987). *Í óçý èǎéýí àý éóéýò óðǎ ðǎǎí è-í í ãí í ãñǎéǎí éý Çàí àǎí í é Áðóçéè (í í ýò í í ãðǎð è-ǎíéèí í ãò ãðéǎéǎí Ñáí ãǎðǎéí)*. Êáí àèǎǎòñǎý àèññǎðòǎòéý. Êí ñòèòòò ãðñǎí éí ãè è ýòí ãðǎð èè Àèǎǎí èè Í ãóè Àðí áí èè.

Svanetian, Megrelian, Rachian and Gurian “Zari” and highland Rachian “Zruni” are typical examples of the peculiarities of the local regions of Georgia. At the same time they are representative of the circle of western Georgia’s musical culture with the polyphonic form, chordal structure and parallel movement of chordal units.

Georgian folk music has travelled a complicated and diversified path from older times till today. The stages of lament development testify that development of Georgian folk music and its polyphony is phasic.

Translated by MARINA KUBANEISHVILI

References

- Akhobadze, Vladimer. (1957). *Collection of Georgian (Svan) Folk Songs*. Tbilisi: Shroma da Teknika. (In Georgian. Foreward in Georgian and Russian)
- Aslanishvili, Shalva. (1956). *Esseys on Georgian Folk Songs*, Vol. 2. Tbilisi: Khelovneba. (In Georgian)
- Beriashvili, Mamuka. (1982). Hattis Burial Rites. *Bulletin of the State Museum of Georgia* XXXVI-B: 39-50. (In Georgian)
- Chitaia, Giorgi. (1940). Foreward. *Materials for the Ethnography of Georgia*, part III: VII-XV. (In Georgian)
- Chitanava, Ketevan. (1987). *Musical Culture of the Dwellers of Plain Regions of the West Georgia (According to the Ethnographic Materials from Samegrelo)*. Abstract of PhD. Erevan: Institute of Archaeology and Ethnography of the Academy of Science of Armenia. (In Russian)
- Chkhikvadze, Grigol, (Compiler and Ed.) (1960). *Georgian Folk Song*, 1 (East Georgia). Tbilisi: Sabchota Sakartvelo. (In Georgian)
- Giorgadze, Dali. (1984). *Archival Ethnographic Materials - Kakheti*. Manuscript, kept at the Sector of Ethnology of the Ivane Javakishvili Institute of History and Ethnology. Manuscript M/26. (In Georgian)
- Giorgadze, Dali. (1987). *Burial and Mourning Rites in Georgia*. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian. Summary in Russian)
- Jordania, Mindia. (1962). *Fieldwork in Racha. Audiorecordings*. From the Audio Archive of the Department of Georgian Folk Music at the Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire. All the musical examples were transcribed by K. Nakashidze.
- Maisuradze, Nino. (1989). *Georgian Folk Music and Its’ Historical-Ethnographic Aspects*. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian. Summary in Russian)
- Mskhaladze, Alexander. (1969). *Acharian Family Ritual Poetry*. Batumi: Soviet Achara. (In Georgian. Summary in Russian)
- Nakashidze, Ketevan. (1983) *Racha. Archival Ethnographic Materials*. Manuscript, kept at the archive of the Problemic Group of Musical Ethnology of the Ivane Javakishvili Institute of History and Ethnology. Manuscript. (In Georgian)
- Nakashidze, Ketevan. (1987). *Musical Culture of the Western Georgian Mountaineers (According to the Ethnographic Materials from Racha)*. Abstract of the PhD Thesis. Erevan: Institute of Archaeology and Ethnography of the Academy of Science of Armenia. (In Russian)
- Ochiauri, Tinatin. (1847-48). *Kartli. Archival Ethnographic Materials*. Manuscript of the Sector of Ethnology of the Ivane Javakishvili Institute of History and Ethnology. Manuscript M/18. (In Georgian)
- Surguladze, Irakli. (1978). From the History of Agrarian Beliefs of Georgians (Dying and Resurrecting Deities). *Materials for the Ethnography of Georgia* XIX: 75-93. (In Georgian)
- Tandilava, Zurab. (1972). *Laz Folk Poetry*. Batumi: Soviet Achara. (In Georgian. Summary in Russian)

მაგალითი 1. ძახილით ტირილი

EXAMPLE 1. Dzakhlit tirili

Moderato

რათ ა - რას მი - ა - მბობ, სა - მძი - მარ ჩე - მო
Rat a - ras mi - a - mbob, sa - mdzi-mar che - mo

მაგალითი 2. დათვლა-ტირილი

EXAMPLE 2. Datvla-tirili

Moderato

სად წა - ხველ დე-დო, სად მიხ - ვალ ეხ - ლა, სა-ით-კენ მიხ - ვალ დე-დო;
sad ts'a-khvel de-do, sad mikh-val ekh-la, sa-it-ken mikh-val de-do;

მაგალითი 3. ხმით ნატირალი

EXAMPLE 3. Khmit natirali

Andantino

ჰეი თქვე-ნი ჰი - რი - მე მა - ტი-რალ - ნო იჰე ჰი ჰი - ა ჰე
Hei tqve-ni ch'i-ri - me ma-ti-ral - no ihe hi hi-a he

მაგალითი 4. ხმით ტირილი

EXAMPLE 4. Khmit tirili

Moderato

ა, მე, ხო ჟა - ლი ოხ რი - სა ი - ო, ჰე
a, me, kho qa-li okh ri-sa i-o, he

მაგალითი 5. დალა

EXAMPLE 5. Dala

Allegretto

Solo

და - ლა სთქვით და - ლა მხე - დ(ა) - - - რე-ბო
Da - la stqvit da - la mkhe - d(a) - - - re-bo

Andante

Coro

და - ლა პე და - ა - ა - ლა - ა პე
da - la he da - a - a - la - a he

მაგალითი 6. ზარით ტირილი

EXAMPLE 6. Zarit tirili

Moderato

mf Solo

ვაი მე შვი - ლო შენს დამ - კარ - გავ - სა.
Coro Vai me shvi - lo shens dam - kar - gav - sa.

ა

მაგალითი 7. მეფე ერეკლეს დატირება

EXAMPLE 7. Mepe Erekle's datireba

Moderato

mf პა

ვერ შე - იტ - ე - თა ქარ - თველ - ნო, რკი - ნის შე - გა - წყდათ
Ver she - it - k'e - ta qar - tvel - no, rki - nis she - ga - ts'k'dat

ო პა პა
o ha ha

მაგალითი 8. ქორქალი

EXAMPLE 8. Qorqali

mf

მაგალითი 9. ლულუნი

EXAMPLE 9. G'ug'uni

p

მაგალითი 10. ზრუნი
EXAMPLE 10. Zruni

მაგალითი 11. ზარი
EXAMPLE 11. Zari

Grave სოფ. შტეფალი
vill. Mujali

ad libitum

ჰო - ი ჰა - ი
ho - i ha - i

ვა - ი
va - i

ვა - ი ვა - ი ვა - ი
va - i va - i va - i

ვაი დი - ე
vai di - e

პო - ი პო - ი
po - i po - i

დი - ვო დე -
di - vo de -

დი - ე - პო - ი
di - e - po - i

პა - ი
pa - i

ვო
vo

**ქართლ-კახური გრძელი სუფრული სიმღერების
კილო-ინტონაციური წყობის ზოგიერთი
თავისებურების შესახებ**

ჩემი ნარკვევი ძირითადად ძირითადად ეხება ორ შეუსწავლელ საკითხს: 1. ქართლ-კახურ გრძელ სუფრულ სიმღერებში გაბატონებული მიქსოლიდიური კილოს ინტონაციური ხორცშესხმის თავისებურებებს; 2. ამ სიმღერათა განვითარების წამყვან კანონზომიერებას, ცნობილს **თავისუფალი გაშლის პრინციპის** სახელწოდებით (Özdamar, 1980:29-42).

დავინწყით იქიდან, რომ სპეციალურ ლიტერატურაში უგულებელყოფილია ქართული ხალხური სიმღერების კილო-ინტონაციური წყობის სპეციფიკა, რომელიც დღემდე რჩება *Terra-incognita*-დ (შეუცნობელ სამყაროდ). სხვა მიზეზებთან ერთად ამ დასკვნამდე მიგვიყვანა ჩვენი მრავალდიალექტიანი ხალხურ-სასიმღერო მრვალხმიანობის წამყვანი სისტემის – მიქსოლიდიურის სტრუქტურული თავისებურებების არასწორმა განმარტებამ.

ცნობილია, რომ კილოს განხილვა აუცილებლად ითვალისწინებს ე.წ. დამახასიათებელი საფეხურის და შესატყვისი დამახასიათებელი ინტერვალის სახით გამოვლენილი უმთავრესი სტრუქტურული ელემენტების დადგენას. მაგალითისათვის აღებულ *F* მიქსოლიდიურ კილოში ასეთ ელემენტებად რატომღაც მიჩნეულია *f-a* დიდი ტერცია და *f-d* დიდი სექსტა (Añeai et al., 1978:19). განასახიერებენ თუ არა ეს ინტერვალები ამ სისტემით განპირობებულ ინტონაციურ განუმეორებლობას? რა თქმა უნდა, არა. აღნიშნული მაჩვენებლები ვერაფრით განასხვავებენ მიქსოლიდიურ კილოს დანარჩენი მაჟორული კილოებისაგან – იონიურისაგან, ლიდიურისაგან, რომლებიც ასევე შეიცავენ ტონიკურ დიდ ტერციასა და დიდ სექსტას (იხ. დანართი, სქემები 1ა,ბ,გ). ირკვევა, რომ მიქსოლიდიური სისტემის ინტონაციური თავისებურებების დადგენა ძნელად თუ შესაძლებელია უშუალოდ ამ სისტემებთან დაპირისპირების გარეშე, რაც არ არის გათვალისწინებული სპეციალურ ლიტერატურაში.

აღსანიშნავია, რომ მიქსოლიდიურ კილოს დასახელებული მაჟორული სისტემებიდან ერთადერთს ახასიათებს დაბალი *VII* საფეხური და ტონიკური მცირე სეპტიმა. გარდა ამისა, არსებით მნიშვნელობას იძენს მიქსოლიდიურობის კიდევ ერთი ატრიბუტის – *III* საფეხურიდან აგებული შემცირებული კვინტის გამოყენების კანონზომიერება. აღნიშნული სტრუქტურული ელემენტები გამორიცხავენ საპირისპირო იონიური სისტემის გამახვილებულ დისონანსებს – ტონიკურ დიდ სეპტიმას და *IV* საფეხურიდან აგებულ გადიდებულ კვარტას (ტრიტონს) (სქემა 2ა-ბ). საკმაოდ შერბილებული მიქსოლიდიური სისტემა სწორედ ამიტომ მიეკუთვნება ე.წ. *უტრიტონო კილოების* კატეგორიას (ქ. კუშნარიოვის ტერმინოლოგიის მიხედვით. Özdamar, 1958:314-320). იგი უპირისპირდება იონიურისა და ლიდიურის ტრიტონულ წყობას.

მოსალოდნელი გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად საჭიროდ მიგვაჩ-

ნია საწინააღმდეგო კილო-ინტონაციური ცნებების – ერთი მხრივ, ტრიტონულობის, ხოლო, მეორე მხრივ, უტრიტონობის დაზუსტება. ჩვენ მიერ ტერმინ ტრიტონის გამოყენება გულისხმობს მხოლოდ გადიდებულ კვარტას, რომლის შევსება გვაძლევს მარტოოდენ მთელი ტონებისაგან შემდგარ ბგერათანმიმდევრობას. მართებულად ვერ მივიჩნევთ ურთიერთშებრუნებული და ამავე დროს ფუნქციურად იდენტური ინტერვალური წყვილის სახით გადიდებული კვარტისა და შემცირებული კვინტის გაერთიანებას, და ტრიტონის, როგორც ამ გაერთიანების აღმნიშვნელი ტერმინის გამოყენების ტრადიციას, გაბატონებულს კლასიკურ მაჟორ-მინორულ სისტემაზე ორიენტირებულ ნაშრომებში. საქმე ის არის, რომ ჭეშმარიტი ტრიტონის – გადიდებული კვარტის ინტონაციური თავისებურება განისაზღვრება ამ ინტერვალის შემავსებელი ანჰემიტონური (უნახევარტონო) ბგერათა რიგის ფაქტორით; მაშინ, როდესაც ჰემიტონური (ნახევარტონების შემცველი) შემცირებული კვინტა უკვე ვეღარ ჩაითვლება მარტოოდენ მთელი ტონებისაგან შემდგარ ინტერვალ ტრიტონად. პირველად ამ გარემოებას ყურადღება მიაქცია ქ. კუშნარიოვმა, მონოტონიკური ხალხურ-სასიმლერო კილოების თეორიის ფუძემდებელმა, რომელმაც სამართლიანად უარყო შემცირებულ კვინტაზე ტრიტონის ცნების გავრცელების მოძველებული წესი (Ёрёí ðððð, 1958:6).

ყურადღებას ვამახვილებთ ფრიად მნიშვნელოვან გარემოებაზე: ქართულ ხალხურ-სასიმლერო მრავალხმიანობაში ამ ინტერვალების პრინციპული სხვადასხვაგვარობა აყვანილია მკაფიოდ დაპირისპირებული კილოური კატეგორიების გამყოფი ზღვარის მნიშვნელობამდე: შემცირებული კვინტა ახასიათებს ბგერათა განუხრელი წმინდაკვარტული კოორდინაციის პრინციპზე დამყარებულ უტრიტონო კილოებს. მიქსოლიდიურ სისტემაში იგი ყალიბდება, როგორც შემდგომ დავინახავთ, კონსონანსური მცირე ტერციების დაშრეების შედეგად, რაც ხელს უწყობს ამ ინტერვალის რბილდისონანსური ჟღერადობის აღქმას; მაშინ, როდესაც გადიდებული კვარტის გამახვილებული დისონანსურობა წარმოადგენს ბგერათა ასევე განუხრელი წმინდაკვინტური კოორდინაციის პრინციპზე დამყარებული ტრიტონული კილოების განუყოფელ კუთვნილებას (სქემა 3ა,ბ). ქართულ ხალხურ სიმღერებში დიატონიკის ამ ორ ფართოდ წარმოდგენილ სახეობას შეგიძლიათ გაეცნოთ ჩემს ნაშრომებში გამოქვეყნებული მასალებიდან (გოგოტიშვილი, 2001:233-249).

დავუბრუნდეთ მიქსოლიდიური კილოს მახასიათებელ ელემენტებს – ტონიკურ მცირე სეპტიმას და ამ ინტერვალის შუალედური ტერციებით შევსების პროცესში გამოყოფილ შემცირებულ კვინტას. სწორედ ეს ელემენტები განაპირობებენ „გრძელ სუფრულებში“ წარმოჩენილი მიქსოლიდიურობის ინტონაციურ განონასწორებულობას, რომელიც ორგანულად შეესატყვისება ამ სიმღერების ეპიკურ, ჰიმნურად ამაღლებულ გამომსახველობას.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს შემცირებულ კვინტასთან დაკავშირებული ინტონაციური პროცესები. აღსანიშნავია D მიქსოლიდიური კილოს ტონიკაზე დაშენებული საყრდენი *fis-a-c* ტერციული რიგის ფორმირება, გამოვლენილი *fis-c* შემცირებული კვინტის ფარგლებში. ისახება ამ რბილდისონანსური ინტერვალის ცენტრალური პოზიცია, დასაშვები მხოლოდ

მიქსოლიდიურ სისტემაში. გამოვყოთ შემცირებული კვინტის შემავსებელ საფეხურთა ათვისების ვარიანტი, დამახასიათებელი ძირითადად გრძელი სუფრული სიმღერებისათვის. მხედველობაში მაქვს კვინტური საყრდენის – ტონ a -ს მიმართ საწყისი $c-h-a$ ტრიქორდისა და საპასუხო $fis-g-a$ ტრიქორდის შებრუნებული (სარკისებური) დამოკიდებულება, განპირობებული ისევ და ისევ მიქსოლიდიური კილოს შინაგანი წყობით. იგი გვაძლევს ზედა ტრიქორდში წარმოჩენილი დაღმავალი ინტერვალების – ჯერ მცირე, ხოლო შემდგომ დიდი სეკუნდის განმეორებას ქვედა ტრიქორდში მიღებული აღმავალი თანმიმდევრობით. შექმნილი სიმეტრიული თანაფარდობის ცენტრად გვევლინება აღნიშნული კვინტური საყრდენი – ტონი a , ხოლო კიდურ წერტილებად – ამ უკანასკნელისადმი შესაბამისად ზედა და ქვედა მცირეტერციულ დამოკიდებულებაში მყოფი საფეხურები – კილოს სეპტიმა – ტონი c და ტერცია – ტონი fis (სქემა 4).

ამ ვითარებაში ადგილი აქვს მნიშვნელოვან მოვლენას – იმიტაციური პოლიფონიის **შებრუნებული** სახეობის წარმოქმნას, რომლის რელიეფურობას ხელს უწყობს „გრძელი კახური მრავალჟამიერის“, „ჩაკრულოს“, „ზამთარის“ რიგ ეპიზოდებში გამოხატული ხმათა თანაფარდობის შემდეგი თავისებურება: მაგალითში I D მიქსოლიდიური კილოს სეპტიმიდან გამომდინარე c^1-h-a ტრიქორდის ორნამენტირებული ფორმა მკვიდრდება სასიმღერო მუხლის დასასრულს წინა პლანზე გამოსულ ზედა ხმაში, რომელშიც იგი გვევლინება ამ მუხლის დამაგვირგვინებელი ბოლოკიდური ინტონაციის სახით; მაშინ, როდესაც ამ უკანასკნელის შებრუნებული ვარიანტი – ასევე მდიდრულად ორნამენტირებული $fis-g-a$ ტრიქორდი – ფლობს შუა ხმაში წარმოქმნილი საპასუხო მუხლის თავკიდური ინტონაციის პოზიციას.

მაგალითში I b ფეხს იკიდებს F მიქსოლიდიური კილოს სეპტიმიდან წარმომდგარი $es^1-d^1-c^1$ ტრიქორდის იმიტაციის ასეთივე შებრუნებული ფორმა, რომელიც ყალიბდება შუა ხმაში გამოვლენილი $a-b-c^1$ ტრიქორდის სახით. მაგალითში I g კვლავ მეორდება ეს მოვლენა, გამოხატული ამჯერად Es მიქსოლიდიური კილოს ფარგლებში: ზედა ხმაში მუხლის დამაბოლოებელი des^1-c^1-b ტრიქორდის ინვერსიას წარმოადგენს შუა ხმის საპასუხო მუხლის დასაწყისში აღმოცენებული $g-as-b$ ტრიქორდი.

სამივე შემთხვევაში ზედა ხმა, შეიძლება ითქვას, გადასცემს თავისებურ ინტონაციურ ესტაფეტას შუა ხმას. ამრიგად, მიქსოლიდიური კილოს სეპტიმიდან წარმომდგარი ტერციულ-ტრიქორდული საქცევის ინვერსია, გამოვლენილი მომიჯნავე მუხლების შეკავშირების მომენტებში, ანიჭებს მოყვანილ სიმღერებს ერთიანობას, სიმწყობრეს, დახვეწილობას.

გრძელ სუფრულებში გაბატონებულ მიქსოლიდიურ კილოსთან ერთად არ შეიძლება, არ აღინიშნოს ამ სიმღერების მახასიათებელი მრავალრიცხოვანი კილოური და ტონალური მოდულაციების მსვლელობაში გამოვლენილი შუალედური, თანმხლები კილო-ინტონაციური სისტემების ფართო სპექტრის არსებობა. ამ მხრივ, უწინარეს ყოვლისა, გამოირჩევა ტრიტონული კილოები – იონიური, დორიული, ფრიგიული. ეს ხანმოკლე, გაკვრით ნაჩვენებ სისტემები მეტწილად უკავშირდება ეროვნულ-თვითმყოფი მამოღუ-

ლირებელი კადანსების შეჭრილ ფორმას – გრძელი სუფრულების განვითარების უწყვეტობის გამოხატულებას. დროის ნაკლებობის გამო ამ საკითხზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებ.

გავეცნოთ გრძელ სუფრულ სიმღერებში ზემოაღნიშნული თავისუფალი გაშლის პრინციპის მოქმედებას. მისთვის ნაკლებდამახასიათებელია ნაგებობათა უბრალო განმეორებითობა, ან მათი კონტრასტული დაპირისპირებანი. ნაცვლად ამისა, ეს პრინციპი ემყარება საწყისი მელოდიური წარმონაქმნის (მოტივის, ფრაზის) გამუდმებულ სახეცვლათა წყებას, ხასიათდება მომიჯნავე საქცევების ვარიანტული კავშირით განპირობებული განვითარების უწყვეტობით, დენადობით. ანალოგიები: გორგალის თანდათანობითი გაშლა, ან მდინარის მდორე მოძრაობა, რომელიც ხან ერთ მხარეს გადაუხვევს, ხან მეორეს, მაგრამ შეუჩერებლად წინ მიედინება.

„გრძელი კახური მრავალჟამიერის“ მრავალეტაპიანი განვითარების დროს გამოიყოფა თავისუფალი გაშლის პრინციპზე დამყარებულ ნაგებობათა ვარიანტული სახეცვლების ორი სერია: პირველი მათგანი მოიცავს სიმღერის რვატაქტიან შესავალ ნაწილს – თავისებური პრელუდიების ხასიათის კოლორატურული პასაჟების წყებას, გამოვლენილს ორი ზედა ხმის რეგულარული მონაცვლეობის ნიშნით (მაგ. 2). აქ წარმოჩენილი ტალღისებური მოყვანილობის საქცევების პირველსაწყისად გვევლინება შუა ხმაში კილოს კვინტური საყრდენისაკენ მიმართული ორნამენტირებული (გრუპეტოსებური) აღმასვლა, რომელიც შენარჩუნებულია მეტ-ნაკლებად სახეშეცვლილი ფორმით ყოველ მომდევნო საქცევში. აღსანიშნავია კილო-ინტონაციური ელემენტების მრავალმხრივი ვარიანტული შეკავშირების წამყვანი როლი. ასე მაგალითად, ზემოაღნიშნული *fis-g-a* ტრიქორდი, გამოვლენილი ერთ-ერთი ტალღის დასაწყისში, ერთი მხრივ, წარმოადგენს შუა ხმის გრუპეტოსებური აღმასვლების ვარიანტს, ხოლო მეორე მხრივ, – წინა ტალღის დასასრულს ზედა ხმაში გამოხატული *c-h-a* ტრიქორდის უკვე აღნიშნულ შებრუნებულ სახეობას.

სიმღერის შესავალი ნაწილის შემდგომ აღინიშნება ნაგებობათა ვარიანტული სახეცვლების ახალი სერია, ამჯერად წარმოჩენილი შუა ხმის მახასიათებელი დაღმავალი ტიპის მელოდიური განვითარების რიგი ეტაპების სახით. ყურადღებას ვამახვილებთ ამ ეტაპებს შორის არსებული მსგავსება-განსხვავებების საკითხზე.

ყოველ ასეთ ვრცელ, თავისუფლად დენად დაღმასვლას ახასიათებს ფართო მელოდიური პერსპექტივის მომნიჭებელი „მწვერვალ-სათავე“, გამოხატული მიქსოლიდიური კილოს სეპტიმური ტონით. აქ თავს იჩენს შუა ხმის თანმიმდევრული მისწრაფება სულ უფრო და უფრო მაღალი მწვერვალსათავისადმი. წარმართავს ამ ზესწრაფვას სეკუნდებით აღმავალი მოდულაციური ძვრების სისტემა, ორიენტირებული ბურდონური ტიპის ბანების პარტიაში გამოვლენილ *c, d, e* ტონიკურ ცენტრებზე (მაგ. 3). წამყვან შუა ხმაში ამ დროს ყურადღებას იპყრობს შესაბამისი სეპტიმური ტონების სახით წარმოჩენილი *b, c¹, d¹* მწვერვალ-სათავეების გამჭოლი ხაზი (იხ. ტაქტები 1, 4, 9). ამ ვითარებაში ადგილი აქვს წინააღმდეგობრივ მოვლენას – მელოდიური განვითარების დაღმავალი რგოლების აღმავალ გადანაცვლებებს, რაც ხელს

უწყობს სასიმღერო დინამიკის თანმიმდევრულ ზრდას.

„ჩაკრულოს“ ცნობილ ვარიანტში („ხიდისთავს შევკრათ პირობა...“) აღინიშნება შუა ხმაში გამოხატული დაღმასვლების ანალოგიური სერია. აქ ასევე თავს იჩენს მიწრაფება სეკუნდებით აღმავალ მწვერვალ-სათავეებისადმი, რომელთა გამჭოლი ხაზი შეიცავს შესაბამისად f და g ტონიკებზე დამყარებულ es^1 , f^1 სეპტიმურ ტონებს (მაგ. 4, ტაქტები 4, 16). კულმინაციური A მიქსოლიდიური კილოს სეპტიმის – პრედიქტული მნიშვნელობის ტონ g^1 -ს შემდგომ ისახება კიდევ ერთი მწვერვალ-სათავე – ამავე A მიქსოლიდიურის ზედა ოქტავური საყრდენი – ტონი a^1 . აღნიშნული g^1 და a^1 ტონები გადაეცემა წინა პლანზე გამოსულ ზედა ხმას (იქვე, ტაქტები 20-21). ეს ყოველივე, მსგავსად „გრძელი კახური მრავალჟამიერისა“, განაპირობებს სასიმღერო დინამიკის თანმიმდევრულ ზრდას.

ამრიგად, მოყვანილ მაგალითებში, ერთი მხრივ, თავს იჩენს ნაგებობათა ინტონაციური ერთიანობა, რომლის პირველსაწყისია დაღმასვლათა ამოსავალი მომენტების მსგავსება, განპირობებული მწვერვალ-სათავეების გამჭოლი ხაზის არსებობით. მაგრამ, მეორე მხრივ, მჟღავნდება განსხვავებული მხარე თავისუფალი გაშლის პრინციპის მოქმედებისა – მისწრაფება ამ დაღმასვლათა ვარიანტულ-ინტონაციური განახლებისაკენ, რომლის ხელშემწყობი ფაქტორია სოლისტ-მომღერალთა თავისუფალი ლინეარული აზროვნებიდან გამომდინარე იმპროვიზაციული რიტმიკა. გავიხსენოთ გრძელი სუფრულების მელოდიკის შემამკობელი მრავალრიცხოვანი ორნამენტული ხვეულების გამოყენება, ამ ხვეულებში გაერთიანებულ მოკლე გრძლიობათა ცვალებადი თანმიმდევრობა, რომელიც ამცირებს სხვაობას მახვილიან და უმახვილო ბგერებს შორის. იგი ხასიათდება არარეგულარული და, ამავე დროს, საგრძნობლად შერბილებული (დროის გამზომი) აქცენტუაციით, რომელიც გამოიწვევს რიტმულ-ინტონაციური მონახატების განმეორებითობას, მასშტაბურ პერიოდულობას, იწვევს ამ მონახატების სიგრძის, მოყვანილობის განუწყვეტელ განახლებავარიებას /ქართლ-კახურ გრძელ სუფრულებში გამოვლენილი არარეგულარული დროის გამზომი რიტმიკის შესახებ იხ. ბროშურა ქართლ-კახური გრძელი სუფრული სიმღერების ნოტაციის საკითხისათვის. (გოგოტიშვილი, 1989:3-6)/.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს სიმღერა „ზამთარის“ ინტონაციური წყობის თავისებურება. აქ უკვე მთლიანად დომინირებს ჰანგის გაშლის ტალღისებური ტიპი. იგი ხელს უწყობს მელოდიკის იშვიათ სიმწყობრეს, პლასტიკურობას (მაგ. 5). თანახმად თავისუფალი გაშლის პრინციპის მოქმედებისა, ყოველი მომდევნო საქცევი არასოდეს წარმოადგენს წინამორბედის განმეორებას. არსებით მნიშვნელობას იძენს მოსაზღვრე ტალღათა მწვერვალების მინიმალური (მცირე- ან დიდსეკუნდური) ამაღლებების აქ გამომუშავებული სისტემა. იგი მიეკუთვნება იმ ნაცად საშუალებათა რიცხვს, რომლებიც ქმნიან მუსიკალური ექსპრესიის თანმიმდევრულ და, ამავე დროს, თანდათანობით გაღრმავებას.

იბადება მოთხოვნილება, ერთი მხრივ, „ზამთარის“, ხოლო, მეორე მხრივ, „გრძელი კახური მრავალჟამიერისა“ და „ჩაკრულოს“ მწვერვალისეული ტონების დაპირისპირებისა. სიმღერაში „ზამთარი“ ყოველი ტალღისებური მოძ-

რაობის დროს მოპოვებული ზედა კიდური ბგერა მიეკუთვნება **მწვერვალ-კულმინაციის** სახელწოდებით ცნობილ უმაღლეს ტონს (I აჭაჲჲ, 1979:92-95); მაშინ, როდესაც „გრძელ კახურ მრავალჟამიერსა“ და „ჩაკრულოში“ დომინირებს დაღმასვლების მანიშნებელი **მწვერვალ-სათავეების** ზემოგანხილული ტიპი (I აჭაჲჲ, 1979:87-89). ყოველივე ეს ნათლად მეტყველებს აღნიშნულ ნაწარმოებთა რელიეფური დინამიკური პროფილის მახასიათებელი საწყისის – განსხვავებული გზებით მოპოვებული მწვერვალისეული ტონებისგან შემდგარი გამჭოლი ხაზების მნიშვნელობაზე.

ასეთია ქართლ-კახური გრძელი სუფრული სიმღერების კილო-ინტონაციური თავისებურებების ჩვენს მიერ შემოთავაზებული მოკლე დახასიათება.

დამონმებული ლიტერატურა

გოგოტიშვილი, ვლადიმერ. (1989). ქართლ-კახური გრძელი სუფრული სიმღერების ნოტაციის საკითხისათვის (მეთოდოლოგიური ნარკვევი). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

გოგოტიშვილი, ვლადიმერ. (2001). მრავალხმიანი ქართული ხალხური სიმღერების კილოური წყობის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ. კრებულში: წურწუშია, რუსუდან (პ/მ/რედ). სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები (გვ. 233-252). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ინგლისური რეზიუმეით).

Àñëàí èò àèèè, Øàèàà. (1978). *Àðí ííèý á íàðí áí ùõ õí ðí áùõ ï áñí ýõ Èàðò èè è Èàðòò è. Ì í ñèàà: Ì òçù èà.*

Êóó í àðàà, Õðèñòí ò í ð. (1958). *Áí í ðí ññ èñò í ðèè è ò áí ðèè àðí ýí ññ é í í í áè-áññ é í òçù èè. Èáí èí ðòàà: Áí ñóàðòñàáí í í á í òçù èàèùí í á èçààðàèùñàí.*

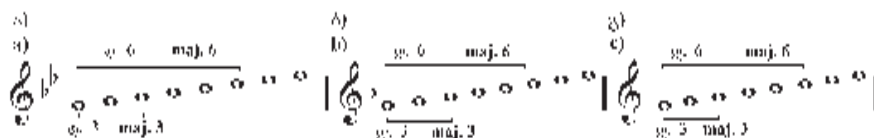
Ì áçáèù, Èàà. (1979). *Ñò ðí áí èá í òçù èàèùí ùõ ï ðí èçááááí èé. Ì í ñèàà: Ì òçù èà.*

Õóèèàðí áí, Áèèòí ð. (1980). *Áí áèèç í òçù èàèùí ùõ ï ðí èçááááí èé. Í áù èá ï ðéí òèí ù ðàçáèò èý è ò í ðí í í áðàçí ááí èý á í òçù èà. Í ðí ñò ù á ò í ðí ù. Ì í ñèàà: Ì òçù èà.*

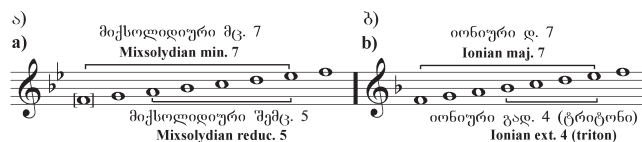
**ნაშრომში აღნიშნულ კილოურ სისტემათა ბგერათრიგული
 სქემები კომენტარებით**

**Mode system's sequence schemes mentioned in the given
 work with comments**

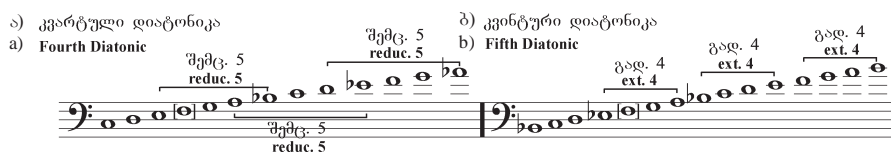
1. მიქსოლოდიური (ა), იონიური (ბ), ლიდიური (გ) სისტემების მაჟორულობის დამადასტურებელი საერთო მაჩვენებლები — ტონიკური დიდი ტერცია და ტონიკური დიდი სექტა, რომლებიც დამახასიათებელი ინტერვალების სახელწოდებით ცნობილ უმთავრეს კილო-ინტონაციურ ელემენტებად ვერ ჩაითვლებიან. Confirmation of common indicators of Mixolydian (a), Dorian (b), Lydian (c) systems – tonic major third and tonic major sixth, which can not be considered most important mode intonational elements of so called characteristic intervals.



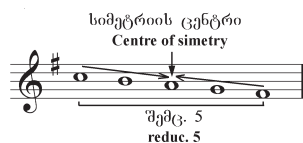
2. მიქსოლოდიური და იონიური კილოების დამახასიათებელი ინტერვალების მკვეთრი სხვადასხვაობა: მიქსოლოდიური მცირე სექტიმისა და შემცირებული კვინტის რბილდისონანსური ჟღერადობა (ა) უპირისპირდება იონიური დიდი სექტიმისა და გადიდებული კვარტის (ტრიტონის) გამახვილებულ დისონანსურობას (ბ). The sharp diversity of Mixolydian and Ionian modes characteristic intervals: Mixolydian minor seventh's and reduced fifth's soft dissonant sound (a) contradicts the dissonant sharpness of major seventh and extended fourth (triton) (b).



3. ქართულ-ხალხურ მრავალხმიანობაში ათვისებული კვარტული და კვინტური დიატონიკის ბგერათა რიგების სქემატური გამოსახულება. The schematic expression of fourth Diatonic and Fifth Diatonic sound sequence typical to Georgian folk polyphony.



4. D-მიქსოლოდიურ სისტემაში fis-c¹ შემცირებული კვინტის შემავსებელ საფეხურთა ათვისების ვარიანტი, დამახასიათებელი გრძელი სუფრული სიმღერებისათვის (სქემა): Variety of usage of fis-c¹ reduced fifth's fulfilling steps in D Mixolydian system which is characteristic for the lengthy Table Songs (scheme):



მაგალითი 1. ა) გრძელი კახური მრავალჟამიერი (ტაქტები 1-4)

EXAMPLE 1. a) Lengthy "Kakhetian Mravalzhamiery" (bars 1-4)

Ad libit ♩ = 116

1 ა)
a)

მრა - ვა - ლუ - ი!
mra - va - lu - i!

მრაი - - - ალ - - - -
mrai - - - al - - - -

♩ = 56

ჟაი - - - ა - მი - ერ
djai - - - a - mi - er

ჟაი - - - ა - მი - ერ
djai - - - a - mi - er

♩ = 72

ჰაი
hai

ჰაი
hai

ჰაი
hai

ბ) ჩაკრულო (ტაქტები 11-14)

b) "Chakrulo" (bars 11-14)

♩ = 132

1 ბ)
b)

ჩა - ვუხ - ტეთ მუხ - რან ბა - ტონ - სა
cha-vukh - tet mukh-ran ba-ton-sa

თავს და - ვანგ - რი - თთ ბა - ნი - ა,
tavs da-vang - ri - ot ba-ni-a,

ჰაი
hai

ჰაი
hai

ჰაი
hai

ჰაი, ჰაი, ჰაი
hai, hai, hai

* მუხლის დასასრულს ჩამოყალიბებული დაღმავალი ტრიქორდი და მისი შებრუნებული იმიტაცია გამოყოფილია შესაბამისი ხაზებით; ტრიქორდების შემადგენელი ბგერები შემოფარგლულია წრეხაზებით.

The descending trichord and imitation of it's inversion formed in the end of musical phrase is underlined. Tones consisting the trichord are circuled.

მაგალითი 3. მრავალჟამიერი (ტაქტები 9-17)

EXAMPLE 3. "Mravalzhamieri" (bars 9-17)

The musical score for "Mravalzhamieri" (bars 9-17) is presented in four systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo and meter change throughout the piece.

- System 1:** Tempo $\text{♩} = 132$, then *piu mosso* $\text{♩} = 160$. The key signature changes from one flat to two flats. The lyrics are: არ-ცა ი-ხა - როს მტერ-მა წვენ-ზე-დაღ (ar-ca i-xa - ros mter-ma cven-ze-da) and ნურც ა - რა გა - უ - ხა - რი - ა - (nurec a - ra ga - u - xa - ri - a -).
- System 2:** Tempo $\text{♩} = 69$. The key signature changes to one sharp. The lyrics are: ო (o), ჰა ჰა, (ha ha), ჰა, (ha), ჰა - რუ - ლა - ლო - და (ha - ru - la - lo-da).
- System 3:** Tempo *poco accel.* then *a tempo* $\text{♩} = 138$, then $\text{♩} = 69$. The key signature changes to two sharps. The lyrics are: ჰა, ჰა, ჰა, (ha, ha, ha), ჰა, (ha), ჰა, (ha).
- System 4:** Tempo $\text{♩} = 72$, then $\text{♩} = 152$. The key signature changes to three sharps. The lyrics are: რუ - ლა (ru - la), ჰა - (ha -), ჰა, (ha), ჰა, (ha).

* დაღმასვლათა მწვერვალ-სათავეები გამოყოფილია წრეხაზებით.
The peak sources of descending melodic developments are circuled.

EXAMPLE 4. "Chakrulo" (bars 6-27)

* დაღმასვლათა მწვერვალ-სათავეები ასევე გამოყოფილია წრეხაზებით.
The peak sources of descending melodic developments are circled as well.

The peak sources of descending melodic developments are circled as well.

First system of the musical score. It consists of three staves: two vocal staves (soprano and alto) and one piano staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The vocal parts have lyrics in Georgian and Latin. The piano part features triplet figures.

Lyrics:
Soprano: ჰა, ha, ჰა, ha,
Alto: ბა - ნი - ა, ჰა,
Piano: (triplets)

Second system of the musical score. It consists of three staves. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 118. The time signature changes to 4/4, then 4+6/4, and back to 4/4. The vocal parts have lyrics in Georgian and Latin. The piano part features triplet and quintuplet figures.

Lyrics:
Soprano: ჰა, ha,
Alto: ჰა, ჰა, ha,
Piano: (triplets and quintuplets)
Ar - xi a - - - - - ru - la - - - - - lo!

Third system of the musical score. It consists of three staves. The tempo is marked 'meno mosso' with a quarter note equal to 118. The time signature changes to 4/4, then 3/4, and back to 4/4. The vocal parts have lyrics in Georgian and Latin. The piano part features triplet figures.

Lyrics:
Soprano: (triplets)
Alto: ჰა ha
Piano: ჰა ha

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 88. The time signature changes to 4/4, then 3/4, and back to 4/4. The vocal parts have lyrics in Georgian and Latin. The piano part features triplet figures.

Lyrics:
Soprano: ა - რუ - ლა lo o!
Alto: ა - რუ - ლა - - - - - lo - - - - - o!
Piano: (triplets)
lo o!

System 1: Treble and bass staves. Treble staff has a melody with triplets and a 'ten.' marking. Bass staff has a simple accompaniment. Lyrics: პა - რა - - - რა - - - ლოო, ha - - - ra - - - lo.

System 2: Treble and bass staves. Treble staff continues the melody with triplets. Bass staff has a simple accompaniment. Lyrics: პა - რა - - - ლო - და, პა - რუ - ლა - ლოო, ha - ra - - lo - da ha - ru - la - lo.

System 3: Treble and bass staves. Treble staff has a melody with triplets and a 'Moderato' marking. Bass staff has a simple accompaniment. Lyrics: პა, პა, პა, პა, ha, ha, ha, ha, ha.

System 4: Treble and bass staves. Treble staff has a melody with triplets. Bass staff has a simple accompaniment. Lyrics: პა, პა, პა, პა, ha, ha, ha, ha, ha.

[illegible]

* მელოდიურ ტალღათა მწვერვალები შემოფარგულია წრეხაზებით.
The peaks of melodic waves are circuled.

**მრავალხმიანობის ტიპის განსაზღვრისა
და სამხმიანობის წარმოშობის საკითხისათვის
სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში**

სვანური მუსიკალური ფოლკლორი დღემდე სათანადოდ არ არის შესწავლილი. მიუხედავად იმისა, რომ მას მრავალმა მკვლევარმა მიუძღვნა არაერთი ნაშრომი, ამ კუთხის ხალხურ შემოქმედებასთან დაკავშირებული ბევრი პრობლემატური საკითხი დღემდე სადავოდ რჩება. წინამდებარე ნაშრომში ყურადღებას გავამახვილებთ ორ პრობლემაზე: სვანური მრავალხმიანობის ტიპზე და სვანური სამხმიანობის წარმოშობის საკითხზე. ამ პრობლემებთან დაკავშირებით ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში არაერთი მოსაზრება არსებობს. შევეცდები, შევაჯერო ეს მოსაზრებები და ჩამოვყალიბო საკუთარი.

სვანური მრავალხმიანობის საკითხის შესწავლის საწყის ეტაპზე ყურადღებას იპყრობს მისი ტიპის განსაზღვრასთან დაკავშირებული აზრთა სხვადასხვაობა. მხედველობაში მაქვს შ. ასლანიშვილის, ვ. გოგოტიშვილის, თ. გაბისონიასა და სხვათა მოსაზრებები.

შ. ასლანიშვილის აზრით, სვანურ სიმღერებში ადგილი აქვს ე.წ. „კომპლექსურ მრავალხმიანობას“, რომელშიც ფაქტობრივად ყველა ხმას ერთგვაროვანი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული მათში მელოდიური საწყისის არსებობის აზრით, თუმცა, ზოგ შემთხვევაში ადგილი აქვს ხმათა მიდრეკილებას პარალელიზმებისაგან განთავისუფლებისაკენ. ამ დროს მთავარ მნიშვნელობას იძენს არა კომპლექსური ვერტიკალი, არამედ თითოეული ხმის მელოდიური ხაზი; მაგრამ ასეთ მოვლენებს შ. ასლანიშვილი არ მიიჩნევს ტიპურად და ასახელებს ასეთი სიმღერების მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშს: „ვოი დივო“; „ვოისა რერა“, „შინა ვორგილ“ და „მირმიქელა“ (ასლანიშვილი, 1956:17).

აზრს „კომპლექსური მრავალხმიანობის“ შესახებ იზიარებს ნ. შველიძეც. სვანურ სიმღერებში, მისი აზრით, ადგილი აქვს ორი ჯგუფის კომპლექსებს: პირველ ჯგუფში ვხვდებით ხმათა ზუსტ პარალელიზმსა და გაორმაგებას ინტერვალურ-ტონური მანძილის ცვალებადობით; მეორე ჯგუფის კომპლექსებისათვის კი დამახასიათებელია ხმების ირიბი ან სანინალმდეგო მოძრაობა, რომლის დროსაც ხმებს საშუალება ეძლევათ, მინიმალური ხარისხით თავი დააღწიონ ერთმანეთზე დამოკიდებულებას, რაც კომპლექსის ფარგლებს არ სცილდება (შველიძე, 1983:12).

სვანური მრავალხმიანობის ტიპის განსაზღვრასთან დაკავშირებით განსხვავებულ მოსაზრებას გვთავაზობს ვ. გოგოტიშვილი. მისი აზრით, სვანურ სასიმღერო შემოქმედებაში ადგილი აქვს „განვითარებულ ჰეტეროფონიას“ (გოგოტიშვილი, 1994:13), რომლის უმთავრეს ნიშან-თვისებას წარმოადგენს ხმათა ერთდროული ვარიანტული თანაფარდობა – წამყვანი მელოდიური ხაზის შევსება მისგან წარმოებულ სხვადასხვაგვარ განშტოებებთან ან დუბლირებებთან. ამ თვალსაზრისით, იკვეთება, ერთი მხრივ, ე.წ. „პარალელის-

ტური ჰეტეროფონია“, მეორე მხრივ კი, ხმათა მიდრეკილება პარალელიზმის „შემმოჭავი ჩარჩოებისაგან“ განთავისუფლებისაკენ, ინდივიდუალიზაციისაკენ (გოგოტიშვილი, 1994:5). ვ. გოგოტიშვილი არ იზიარებს „კომპლექსური მრავალხმიანობის“ ცნებას, რადგან, მისი აზრით, კომპლექსთა მოძრაობა ძირითადად პარალელურია და ამის გამო ხმები თავისი ფუნქციით თითქმის სრულიად არ არიან დიფერენცირებული. „თუმცა – აღნიშნავს მკვლევარი – სვანურ სიმღერებში არის ისეთი ცალკეული ნიმუშებიც, რომელთა წყობა საგრძნობლად უახლოვდება არქაული წარმოშობის „კომპლექსური ლენტის“ შემქმნელ ხმათა თანაფარდობას, მაგრამ არ შეიძლება, რომ მთლიანობაში აღებული ტიპს სვანური მრავალხმიანობისა ვუნოდოთ კომპლექსური, მაშინ, როცა მასში არანაკლებ რელიეფურად არის გამოკვეთილი საპირისპირო ტენდენცია, მიმართული პარალელიზმების რეგულარული დარღვევისაკენ, ხმათა თავისუფალი განვითარებისაკენ და, კომპლექსურობისაგან განსხვავებით, მკაფიოდ არის დიფერენცირებული ბანებისა და ორი ზედა ხმის ფაქტურული ფუნქციები“ (გოგოტიშვილი, 1994:14-15).

ექვეყნებში აყენებს ტერმინს „კომპლექსური მრავალხმიანობა“ თ. გაბისონია. მისი აზრით, ეს ტერმინი ვერ გამოხატავს მრავალხმიანობის იმ ფორმის არსს, რომელსაც აღნიშნავს, რადგან ძნელი მისახვედრია, ვერტიკალური თუ ჰორიზონტალური მიმართებით უნდა გავიაზროთ იგი. „საეჭვოა, შემსრულებლებმა გაიაზრონ, რომ მათი სიმღერა შედგება მსგავსი აკორდების მონაცვლეობისაგან, მაგრამ, შესაძლოა, გაიზიარონ აზრი, რომ მათი სიმღერა მსგავსი მელოდიების სხვადასხვა ხმაში მღერა“ – ამბობს მკვლევარი (გაბისონია, 1994:3). ამგვარად, ცნება „კომპლექსი“, მისი აზრით, აკნინებს მრავალხმიანობის ლინეარულ ბუნებას. იგი გვთავაზობს ტერმინს „სინქრონული მრავალხმიანობა“ და აქვე გვაძლევს განმარტებას: „სინქრონის კომპოზიციური პრინციპი ხალხურ მრავალხმიანობაში ითვალისწინებს ხმათა პარტიებში მსგავს მოძრაობას მელოდიის, ან მხოლოდ რიტმის, ხოლო აუცილებლად – მეტრის ფარგლებში“ (გაბისონია, 1994:3).

საინტერესოდ მიგვაჩნია პარიზის ადამიანის მუზეუმის ეთნომუსიკოლოგიური დეპარტამენტის ფონოკოლექციაში დაცული მსოფლიო მუსიკალური ფოლკლორის ანთოლოგიის მოხსენიება, რომლის ერთ-ერთ ფირფიტაზე ვხვდებით მრავალხმიანობის ძირითადი ტიპების კლასიფიკაციას მსოფლიო მუსიკალურ ფოლკლორში (Hugo Zemp, et al., 1996). კლასიფიკაციაში გათვალისწინებულია ხმათა ორგანიზაცია მარტივიდან რთულისაკენ ლოგიკური და არა ქრონოლოგიური რიგით. ჰეტეროფონია ამ რიგში პირველ ადგილზე დგას და ამგვარადაა განმარტებული: „თანამედროვე გაგებით იგი აღნიშნავს მრავალი შემსრულებლის უნისონში მღერით ჩამოყალიბებულ მუსიკალურ პროცესს. ფუნქციონალური მრავალხმიანობისაგან განსხვავებით, აქ არა გვაქვს დამოუკიდებელი ხმები. მელოდიური ხაზის გამსხვილება ხდება მელოდიური და რიტმული დანაწევრების ხარჯზე“ (კალანდაძე-მახარაძე, 2001:228). რაც შეეხება მრავალხმიანობის ტიპს, რომელიც სვანურ ფოლკლორშია დაფიქსირებული, ანთოლოგიაში შეფასებულია, როგორც „აკორდული წყობის მრავალხმიანობა“, რომელიც მკაცრად ექვემდებარება კონსონანსის წესებს.

აზრთა ამგვარი სხვადასხვაობა, რასაც არ ვხვდებით თითქმის არცერთი ტიპის მრავალხმიანობასთან დაკავშირებით, მიგვანიშნებს იმაზე, რომ სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში ადგილი აქვს მოვლენას, რომლის განსაზღვრება არ თავსდება ერთი კონკრეტული სახელწოდების ფარგლებში. უდავოა სინქრონის პრინციპის არსებობა სვანურ სიმღერებში, სადაც თითო ბგერაზე თითო მარცვალი მოდის, თუმცა ამგვარი პრინციპი გვხვდება სხვა კუთხეების სიმღერებშიც, რომლებსაც არაფერი აქვთ საერთო სვანურ სიმღერებთან (მაგალითად, იმერული „მხედრული“). ამიტომ, ჩემი აზრით, შესაძლებელია ვისაუბროთ სინქრონის, როგორც ხმათა შეუღლების გარკვეული პრინციპის და არა როგორც მრავალხმიანობის ტიპის შესახებ. „განვითარებული ჰეტეროფონიის“ ცნებასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია, რომ სიტყვა ჰეტეროფონია თავისი პირველადი მნიშვნელობით გულისხმობს მელოდიის უნისონურად შესრულების პროცესში ზოგიერთი ხმის მიერ ამ უნისონიდან გადახვევას და ჰეტეროფონიის მხოლოდ განვითარებულ ფორმებში იჭრება ჰარმონიის ელემენტები (Øðæí ðǎññ è ßí ï ï ðññǎé, 1966:115-116), მაშინ, როცა ქართულ მრავალხმიანობაში ხმათა ჰარმონიული თანაფარდობა ნორმას წარმოადგენს. ამასთან, ვიზიარებ ზოგიერთი ქართველი ფოლკლორისტის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ქართული მრავალხმიანობა წარმოიშვა ფუნქციონალური განვითარების და არა უნისონური ჰეტეროფონიის გზით (Æí ðǎí èý, 1989).

რაც შეეხება ცნებას „კომპლექსური მრავალხმიანობა“, მიუხედავად იმისა, რომ სვანურ სიმღერებში ხშირად აქვს ადგილი ცალკეულ ხმათა მისწრაფებას განთავისუფლებისაკენ, უდავოა, რომ სმენით, პირველ რიგში, ფიქსირდება სწორედ აკორდული კომპლექსები, როგორც სიმღერის საყრდენები, მიუხედავად იმისა, ტონიკურია ისინი თუ არა. გარდა ამისა, მელოდიის პატარა დიაპაზონი, მდორე სეკუნდური სვლები, იშვიათი ნახტომები, რიტმულ-მეტრული მკაფიოება, რაც დამახასიათებელია სვანური მელოდიკის ტიპისათვის, აიძულებს ტონიკაზე წარმოქმნილ ბანს, იმოძრაოს ძირითად ხმასთან ერთად, რაც კომპლექსის წარმოქმნის პირობას ქმნის, განსხვავებით იმ შემთხვევებისაგან, სადაც ზედა ხმები ბანისაგან დამოუკიდებლად ვითარდებიან და მხოლოდ სიმღერის ბოლოს ერწყმიან მას, რაც გვაძლევს ბურღონული მრავალხმიანობის ტიპს.

ამგვარად, სვანური მრავალხმიანობა არ შეიძლება დახასიათდეს ერთი კონკრეტული ტერმინით. ჩემი აზრით, ეს არის მელოდიური პლასტების შეერთების შედეგად წარმოქმნილი მრავალხმიანობის ტიპი, სადაც ადგილი აქვს ხმათა სინქრონულ მოძრაობას, რომლის აღქმის პროცესში მკვეთრად შეიგრძნობა ვერტიკალები თანაჟღერადობების – აკორდების სახით. ამდენად, სვანურ მრავალხმიანობას შეიძლება ვუწოდოთ აკორდული კომპლექსების სინქრონულ მოძრაობაზე აგებული მრავალხმიანობა, რომელიც არ გამოირჩეხავს ხმათა მიდრეკილებას თავისუფალი განვითარებისაკენ.

მეორე პრობლემა, რომელზეც მკვლევართა მოსაზრებები იყოფა, შეეხება სვანური სამხმიანობის ჩამოყალიბების პროცესს. შ. ასლანიშვილი ორხმიანი სიმღერებისა და სამხმიან სიმღერებში შემორჩენილი ორხმიანი ფრაგ-

მენტების შედარების შედეგად აკეთებს დასკვნას, რომ სამხმიანობა წარმოადგენს ორხმიანობას ზედა ხმის დამატებით, რომელიც წარმოქმნის წმინდა კვინტებს ბანის ყოველი ბგერიდან; მისი აზრით, ზედა ხმა სვანურ ფოლკლორში ისეთივე „მაღალ ბანს“ წარმოადგენს, როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს ბურდონულ მრავალხმიანობაში (ასლანიშვილი, 1956:37).

საპირისპირო მოსაზრება აქვს სვანური სამხმიანობის სტადიური ჩამოყალიბების შესახებ ვ. გოგოტიშვილს. იგი თვლის, რომ წამყვანი ხმის კვინტაში გაორმაგება ბანის სახით სვანური ჰეტეროფონიის ფორმირების ადრეულ ეტაპზევე უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი ორხმიანობის სახით და მხოლოდ შუა ხმის მიერ ღერძისეული კვინტური ვერტიკალების შევსების პროცესში უნდა ჰქონოდა ადგილი ორხმიანობის გადაზრდას სამხმიანობაში. ამ მოსაზრებას მკვლევარი ასაბუთებს „არქაული ორხმიანობის შემქმნელ კიდურ ხმათა წყვილში არსებული ინტონაციური პროცესებით“ (გოგოტიშვილი, 1994:29), შუა ხმის ორიენტირებით კიდურ ხმებში ჩამოყალიბებულ ინტონაციურ კონტექსტზე, რაც მჟღავნდება ღერძისეული კვინტური ვერტიკალების შევსებით შუალედური ტერციული ტონების, ჰარმონიული შეკავებებისა და ალტერაციული, ნახევარტონული სვლების შემცველი მიმყოლი მელოდიური ხაზით; ვლ. გოგოტიშვილი ახდენს სვანური სიმღერების ფაქტურული წყობის სისტემატიზაციას წამყვანი ხმის „განაწილების“ პრინციპით, რომლის შედეგად აკეთებს დასკვნას, რომ შუა ხმა მეტწილად კიდურ ხმებზე ორიენტირებული მიმყოლი კომპონენტის ფუნქციას ასრულებს და არა ორხმიანობის ეპოქის ზედა ხმის მემკვიდრის როლს. ამგვარად, განსხვავებით ე.წ. „მაღალი ბანის“ შემცველი მოძახილიანი სიმღერებისაგან, სვანური სიმღერების შუა ხმას არაფერი აქვს საერთო განვლილი ორხმიანობის წამყვან კომპონენტთან – ზედა ხმასთან. ეს არის ჰარმონიული ვერტიკალის შემავსებელი ხმა (გოგოტიშვილი, 1994:29). კიდევ ერთი მომენტი, რომელიც ვ. გოგოტიშვილს აძლევს საფუძველს თავისი მოსაზრების მტკიცებისა, არის ხმათა კვინტური კოორდინაციის პრინციპის გათვალისწინება, რომელიც წარმოადგენს ქართული ხალხური სიმღერის ისტორიული განვითარების ქვაკუთხედს. მისი აზრით, ე.წ. „კვინტური დიატონიკა“ გვევლინება უძველესი სვანური ორხმიანობის ფორმირების პირველსათავედ, თუმცა ავტორი აქვე აღნიშნავს, რომ სვანურ სიმღერებში არ არის შემონახული ასეთი არქაული ორხმიანობის ნიმუშები (გოგოტიშვილი, 1994:25-26).

აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით საყურადღებოა ივ. ჯავახიშვილის მიერ მოტანილი ვინმე მ. გუჯეჯიანის ცნობა სვანური სიმღერების ხმების სახელწოდებებისა და ფუნქციების შესახებ. მისი თქმით, „სვანურ სიმღერებს სამი ხმა ამბობს, რომელთაგან ერთს „მაჟოლ“ (წინამძღოლი) ეწოდება და მნიშვნელობით ქართულ დამწყებს უდრის. იგი სვანურში მეორე, საშუალო ხმის სახელია. ერთ ხმას კიდევ ჰქვია „კივენ“, ე.ი. მკივანი, იგი წვრილი ხმაა – პირველის, ანუ დამწყების შემოძახილი“ (ჯავახიშვილი, 1990:78). მ. ჟორდანიას საკვებით ადასტურებს ამ აზრს მის მიერ შეკრებილი სვანური ეთნოგრაფიული მასალების განხილვის საფუძველზე, რაც, თავის მხრივ, ცხადყოფს სვანური და აღმოსავლეთ საქართველოსათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების პროცესების მსგავსებას (ჟორდანია, 1973:120).

მე, რასაკვირველია, საყურადღებოდ მიმაჩნია ზემოაღნიშნულ ავტორთა მოსაზრებები და დასკვნები, რომლებიც, უდავოდ, სვანური ფოლკლორის ღრმად შესწავლის შედეგად არის გაკეთებული, თუმცა, თავს უფლებას მივცემ, მოგახსენოთ საკუთარი დაკვირვებების შედეგად ჩამოყალიბებული დამოკიდებულება ამ საკითხის მიმართ. პირველ რიგში, თვალშისაცემი ფაქტია, რომ სვანური სიმღერების უდიდესი უმრავლესობა (თითქმის 99%) იწყება შუა ხმით, რომელსაც ასევე ეწოდება – „მუზნე“ (დამწყები), მ. გუჯეჯიანის მიხედვით – „მაჟოლ“ (წინამძღოლი); ზედა ხმას კი, რომელიც მოგვიანებით უერთდება შუას, „მეჭემ“-ს, ანუ მიმყოლს უწოდებენ, რითაც, ჩემი აზრით, ზუსტად განსაზღვრავენ ამ ხმის ფუნქციას. შუა ხმის წამყვან მნიშვნელობას ადასტურებს არა მარტო მისი, როგორც დამწყების როლი, არამედ ისიც, რომ ყველაზე ხშირად სწორედ შუა ხმაში ჟღერს ტონიკა (საუბარია არა მხოლოდ კადანსებზე); მელოდია უმთავრესად ტონიკის გარშემო ბრუნავს ან მისწრაფვის ტონიკისაკენ; ჩემი აზრით, ე.წ. „შემავსებელი“ ხმისათვის ტონიკის მიჩქმალვა უფრო მნიშვნელოვანი იქნებოდა, ვიდრე მისი გამოკვეთა. გარდა ამისა, სიმღერის წამყვანი მელოდია უმეტეს წილად სწორედ შუა ხმაში ჟღერს, თუმცა, ზოგ შემთხვევაში, წამყვანის ინიციატივას ზედა ხმა იღებს, რაც, შესაძლოა, მისი რეგისტრული მდებარეობითაც იყოს განპირობებული (ყურში ხომ, პირველ რიგში, მაინც მაღალი ხმა „მოძვრება“); დაბოლოს, ვფიქრობ, ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტი: შუა ხმის მელოდიის ტიპი უახლოვდება სვანურ ტირილებს, რომელთა სახით ჩვენ გვაქვს უძველესი სვანური ერთხმიანი მელოდიის ნიმუშები, დამახასიათებელი მოკლე დიაპაზონით, რომელიც კვინტას არ აღემატება, უმთავრესად დაღმავალი მდორე სეკუნდური სვლებით, ტონიკისაკენ მისწრაფებით. ჩემი აზრით, ის ფაქტი, რომ ჩვენამდე შემორჩენილი არქაული ერთხმიანი ტირილების მელოდიის ტიპი მეორდება სამხმიანი სვანური სიმღერების შუა ხმაში (და არა ზედაში), ყველა ზემოაღნიშნულ ფაქტორთან ერთად ადასტურებს, რომ მრავალხმიანობის ჩამოყალიბება სვანეთში მოხდა სწორედ ე.წ. „მაღალი ბანის“ დამატების გზით, რადგან შუა ხმას ყველა მაჩვენებლით თავდაპირველად ზედა, წამყვანი ხმის ფუნქცია უნდა ჰქონოდა და, ამგავარად, კვინტური კოორდინაციის პრინციპმა სვანურ სიმღერებში თავი იჩინა არა ორხმიანობის, არამედ სამხმიანობის დონეზე.

დამონებული ლიტერატურა

- არაყიშვილი, დიმიტრი. (1950). *სვანური ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ხელოვნება.
- ასლანიშვილი, შალვა. (1956). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. ტომი I. თბილისი: ხელოვნება.
- ახობაძე, ვლადიმერ. (1957). *ქართული (სვანური) სიმღერების კრებული*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა.
- გაბისონია, თამაზ. (1994). *სინქრონული და თავისუფალ-კონტრასტული ხმათა სვლის კომპოზიციური პრინციპები ქართულ ხალხურ მრავალხმიანობაში*. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო ნაშრომების ხელნაწერთა ფონდი, 5973.
- გოგოტიშვილი, ვლადიმერ. (1994). სვანური საგუნდო მრავალხმიანობის ფაქტურული თავისებურებების საკითხისათვის. კრებულში: ნურნუშია, რუსუდან (პ/მ რედაქტორი), *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. სამეცნიერო შრომები (გვ. 3-39). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. (2001). ვოკალური შთაბეჭდილებების მსოფლიო ანთოლოგია და ქართული მრავალხმიანობა პარიზის ადამიანის მუზეუმის ეთნომუსიკოლოგიური დეპარტამენტის ფონოკოლექციაში. კრებულში: ნურნუშია, რუსუდან (პ/მ რედაქტორი), *სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. (გვ. 223-233). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (ინგლისური რეზიუმით).
- ჟორდანია, მინდია. (1973). მოძახილი-მალალი ბანის საკითხებისთვის. კრებულში: შავერზაშვილი, ალექსანდრე (პ/მ რედაქტორი). *თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომები*. (გვ. 103-126). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- შველიძე, ნინო. (1983). *მრავალხმიანობის საკითხისათვის სვანურ ხალხურ სიმღერაში*. სადიპლომო ნაშრომი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკის ფონდი 496.
- ჯავახიშვილი, ივანე. (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ხელოვნება.
- ავალიანი, გ., და ზურაბიანი, გ. (1973). *ეთნოგრაფიული წერილები სვანეთზე*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- Æi ðāi ēy, Êi ñēð (1989). *Āððēi ñēi ā ò ðāāēðēi ííí ā i íí āi āi ēi ñēā ā i āāāí ðíí íí ēi í ð āēñō ā i íí āi āi ēi ñi ū ð ēñēñ ðð*. Ōāēēñē: Ēçāāðāēññāi Ōāēēññēi ā ói ēāðñēðāð.
- Øāēi í ðāññ, Á. è Ñi íi ēññēē, È. (1966). *Āā ðí ð íí ēy. Ýi ðēēñi āāē-āñēē i óç-ēāēñi ū ē ñēi āāðñ*. Íi ñēāā: Ēçāāðāēññāi «Ñi āāññēy Ýi ðēēñi āāēy». (ñðð. 115-116).
- Hugo Zemp, Gi Lles Leothaud, Bernard Iortat-Jacob. (1996). *Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales*. CD III. Paris: CNRS/Musee de l'Homme.

FORMATION OF THREE-PART SINGING AND DETERMINATION OF THE TYPE OF POLYPHONY IN SVANETIAN TRADITIONAL MUSIC

Despite numerous studies and publications by different scholars on the traditional music of the Svanetians (a mountainous region of western Georgia) quite a few areas remain in dispute. In the present study two important issues will be discussed: (1) the type of polyphony, and (2) the emergence of three-part singing in Svanetian music.

Many ideas about these topics appear in publications of Georgian ethnomusicologists.

One of the most notable issues regarding Svanetian traditional music is the difference of viewpoints about the definition of the type of polyphony in Svaneti. I will discuss the ideas expressed in publications of Sh. Aslanishvili, V. Gogotishvili and T. Gabisonia as well as other scholars.

According to Sh. Aslanishvili's work "Essays on Georgian folksongs" Svanetian songs are characterised by "chordal units polyphony" (in Georgian the term "complex polyphony" is used and it means a unit consisting of few elements, in this case chords consisting of three parts). Here all three parts move mostly in parallel triads and every part has equal importance. Where parts are free from strict parallelism, most importance is attached not to the harmonic vertical but to the melodic lines of each part. Sh. Aslanishvili does not consider these cases of free melodic development typical of Svanetian music and mentions only a few examples of such songs: "Voi Divo", "Voisa Rera", "Shina Vorgil" and "Mirmikela" (Aslanishvili, 1956:17).

The idea of "chordal units polyphony" is shared by N. Shvelidze in his diploma thesis "On the issue of polyphony in Svanetian folksongs" (Shvelidze, 1983). According to the author two groups of chordal units may be distinguished. The first group is characterised by the strict parallelism of parts, particularly between the base and the top parts (perfect fifths). The chordal units of the second group are characterised by the indirect or counter-movement of individual parts, still rhythmically remaining within the limits of the chordal units (Shvelidze, 1983:12).

A different point of view about the definition of the type of polyphony in Svanetian music is offered by V. Gogotishvili in his work "On the issue of the manner of the performance of Svanetian choral polyphony" (Gogotishvili, 1994). In his opinion Svanetian folksong performance is characterised by a "developed heterophony" (Gogotishvili, 1994:13). The most significant feature of developed heterophony is the simultaneous correlation of the main melodic line with branching or doubling lines generated from the main melody. From this point of view a so-called "parallel heterophony" stands out on the one hand, and on the other hand a tendency of parts to get free from the "binding chains" of strict parallelism and achieving individualization may be seen (Gogotishvili, 1994:5). V. Gogotishvili does not share the concept of

“chordal units polyphony” as, to his mind, the movement of three-part chordal units is mainly parallel and thus the functions of the parts are almost undifferentiated. The scholar comments, “Though some Svanetian songs are close in structure to the correlation of parts that comprise a ‘chordal units track’ of archaic origin, it seems to me impossible to call Svanetian polyphony ‘chordal units polyphony’ as the tendency towards the free development of the parts stands out quite clearly. Besides, unlike the structure of “chordal units polyphony”, the functions of the bass part and of two upper parts are clearly different” (Gogotishvili, 1994:14-15).

T. Gabisonia questions the term “chordal units polyphony” in his work: “Synchronized and free-contrasting compositional principles of part-singing in Georgian folk polyphony” (Gabisonia, 1994). In his opinion, this term does not adequately express the essence of the polyphony type it indicates, as it is hard to figure out in which aspect it is to be understood - horizontal or vertical. Rather than assume their songs develop through similar chords, performers should consider them as similar melodies sung in different parts, the scholar comments (Gabisonia, 1994:3). Thus the term “chordal units polyphony”, according to Gabisonia, belittles the linear nature of polyphony. He offers the term: “Synchronized polyphony” and gives the following interpretation: “The compositional principle of synchronization in traditional polyphony presupposes similar movements of the melody or the rhythm but, infallibly, within the limits of the metre” (Gabisonia, 1994:3).

In the audio collection of traditional music at the Paris Human Museum, the notes of one of the records of the anthology of world musical folklore gives a classification of the basic types of the traditional polyphony of the world (Zemp et al., 1996). The classification considers the part-singing organization from simple to complex by logical, and not chronological, order. Heterophony occupies the first position in this order and is qualified as follows: “In modern understanding it indicates a musical process created by a group of song performers, singing in unison. In contrast to functional polyphony independent parts are absent here. The thickening of the melody line is carried out at the expense of melodic and rhythmic gradation” (Kalandadze-Makharadze, 2001:228) The type of polyphony in Svanetian traditional music is described by the author of the anthology as “chord structure polyphony” which is strictly governed by consonance rules.

This variety of opinions does not occur in definitions of any other regional style or type of polyphony in Georgian music and may serve as an indication of the difficulty of defining polyphony in Svanetian traditional music by any of the existing terms. The presence of the principle of synchronization in Svanetian songs is indisputable, as each melodic sound coincides with one syllable, though this principle occurs in other Georgian songs as well (eg, in Imeretian “Mkhedruli”, which has nothing to do with Svanetian songs). Therefore, in my opinion, it is possible to discuss synchronization as a particular principle of part blending and not as a type of polyphony. In connection with the notion of “developed heterophony” it should be remembered that the word “heterophony” primarily implies digression of some parts from the unison (Shteinpress & Lampolsky, 1966:115-116). Only in developed forms of heterophony do some ele-

ments of harmony appear, while harmonic correlation of the parts is a norm in polyphony. Besides, I agree with the idea that Georgian polyphony originated as a result of the development of functional part-singing and not by means of the development of unison singing into heterophony (Jordania, 1989).

Regarding the notion of “chordal units polyphony”, though in Svanetian songs there is a tendency of some parts to break free, it is indisputable that in the first place it is the chords or chord units that are heard as the basis of the song. Besides, Svanetian polyphony is characterised by a small melodic range, slow secondal motions, infrequent jumps and sometimes rhythmo-metric changes. The bass part which appears on the tonic moves along with the main melodic part, creating conditions for forming chordal units, moving in parallel triads.

This is quite different from the drone type of polyphony where the upper parts develop independent of the bass part and only at the end of a song do all the parts merge together.

Therefore, Svanetian polyphony may not be covered by one over-all term. In my opinion, this is a type of polyphony formed by putting together melodic layers, with a synchronized movement of parts which produces clear-cut verticals in the form of simultaneously sounding chords. Thus, we can qualify Svanetian polyphony as a polyphony built on the synchronized movement of chordal units which does not exclude the tendency of parts towards free development.

The second area that causes differences of opinion is the emergence of Svanetian three-part polyphony. Sh. Aslanishvili in the work mentioned above compares two-part songs and two-part fragments in three-part songs and concludes that three-part songs are two-part ones with the addition of an upper part on pure fifths out of every sound of the bass. According to this point of view, the melody, being basic in a two-part arrangement, is sung in the case of three parts by the middle part and gets bound in the framework of pure fifths (by bass and the top part).

V. Gogotishvili has systematized Svanetian song texture arrangements according to the principle of the leading part, and reaches the conclusion that the middle part is mostly oriented on the extreme parts and historically is the last element that formed Svanetian three-part singing tradition. Therefore, middle part of Svanetian three-part singing has appeared as a filling part of the initial ‘empty’ parallel fifths, and has nothing in common with the high part of the historically earlier two-part developmental period (Gogotishvili, 1994:29).

Adding strength to V. Gogotishvili’s argument is the principle of coordination of parts on perfect fifths, which is the cornerstone of the historical development of Georgian folksongs. In his opinion, the so-called “fifth diatonic scale” is the source of the Svanetian two-part arrangement formation, though the author comments that in Svanetian songs such archaic two-part samples are not preserved (Gogotishvili, 1994:25-26).

In this regard we should take into account comments by the Svanetian traditional singer M. Gujejiani about the names and functions of the Svanetian parts. The information was included in Iv. Javakhishvili’s book “The Basic Issues of the Geor-

gian History of Music". According to the information, "Svanetian songs are sung by three parts, of which one is called 'Mazhokh' (a leader) and in importance is equal to the Georgian 'beginner'. In the Svan language it is the name of the middle part. Another part is called 'Kiven', meaning 'screaming'. It is a high-pitched part and serves as an accompanying part to the beginner" (Javakhishvili, 1990:78). M. Zhor-dania in his work "On the issue of 'Modzakhili' - 'high bass'" establishes this view-point with the help of an analysis of the Svanetian ethnographic material he has collected, making clear the similarity of historical processes of development in Svanetian and eastern Georgian polyphony (M. Jordania, 1973:120).

All the above authors' viewpoints and conclusions, achieved by mean of an in-depth study of Svanetian traditional music, are crucial to our understanding of Svanetian traditional singing. At the same time I wish to express my attitude towards Svanetian traditional polyphony, based on my own observations.

In the first place, it is obvious that a great majority of Svanetian songs (almost 99%) begin with the middle part, which is also called "Mubne" (beginner), and, according to M. Gujejiani - "Mazhog" (leader) (Javakhishvili, 1990:120). The upper part, which joins the middle part later, is called "Metchem" or "the following", thus precisely defining the function of this part. The leading role of the middle part is confirmed not only by its role as the beginner, but also by the fact that the melody chiefly turns around the tonic or moves towards the tonic (or the central tone of the main part of the song, not only cadences). In my opinion, for a so-called "filling" part it would be more important to suppress the tonic than to magnify it. Besides, the leading melody of the song chiefly sounds in the middle part, though in some cases the initiative of the leading part is taken over by the upper part, which is probably the result of its register (the ear tends to hear the upper part above others). And finally, the type of middle part melody is close to Svanetian laments, which represent the examples of the oldest one-part melodies with a characteristic short range not exceeding a fifth, with falling down with slow secondal movements and the tendency to move towards the tonic. In my opinion the fact that the archaic melody type of surviving monophonic laments repeats in the middle part (and not in the upper part) of Svanetian three-part songs, together with all the above facts, confirms that three-part arrangement was formed in Svaneti by means of adding a so-called "high bass". The middle part, according to existing evidence, was initially likely to have the function of the leading part. Consequently, the fifth coordination principle in Svanetian songs was established not on the two-part but on the three-part developmental level.

Translated by MARINA KUBANEISHVILI

References

- Akhobadze, Vladimer. (1957). *Collection of Georgian (Svan) Songs*. Tbilisi: Technika da Shroma. (In Georgian)
- Arakishvili, Dimitri. (1950). *Svanetian Folk Songs*. Tbilisi: Khelovneba. (In Georgian)
- Aslanishvili, Shalva. (1956). *Esseys on Georgian Folk Music*, Vol 1. Tbilisi: Khelovneba. (In Georgian)
- Avaliani, G., and Zurabiani, G. (1973). *Ethnographic Letters on Svaneti*. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo. (In Georgian)
- Gabisonia, Tamas. (1994). *Synchronous and Free-Contrastive Compositional Principles in Georgian Folk Polyphony* (Manuscript). Tbilisi State Conservatoire Library Fund N5973. (In Georgian)
- Gogotishvili, Vladimer. (1994). On the Texture Peculiarity of Svan Choral Polyphny. In: Tsurtsumia, Rusudan (Ed. in Chief) *Questions of Musicology*. Collection of Research Articles. (pp. 3-39). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (In Georgian)
- Javakhishvili, Ivane. (1990). *Main Questions of the History of Georgian Music*. 2nd Ed. Tbilisi: Khelovneba (In Georgian)
- Jordania, Joseph. (1989). *Georgian Traditional Polyphony in International Context of Polyphonic Cultures*. Tbilisi: Tbilisi State University Press.
- Jordania, Mindia. (1973) On the Question of 'Modzakhili' and 'Magali Bani' (Names of the parts in Georgian Polyphony). In: Shaverzashvili, Alexander (Ed. in Chief) *Collection of Research Works of Tbilisi State Conservatoire* (pp. 103-126). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (In Georgian)
- Kalandaze-Makharadze, Nino. (2001) Anthology of Vocal Impresions and Georgian Polyphony in the Audiocollection of the Department of Ethnomusicology of the Musee de l'Homm in Paris. In: Tsurtsumia, Rusudan (Ed. in Chief) *Problems of Sacred and Secular Polyphony*. Reports of the International Scientific Conference Dedicated to the 3000th Anniversary of Georgia's Statehood and the 2000th Anniversary of Christ's Birth (pp. 223-233). Tbilisi: Tbilisi state Conservatoire. (In Georgian. Summary in English)
- Shteinpress, B. & Iampolsky, I. (1966). Heterophony. *Encyclopedic Musical Dictionary* (pp. 115-116). Moscow: Sovetskaia Enciklopedia. (In Russian)
- Shvelidze, Nino. (1983). *On the Question of Polyphony in Svan Folk Songs*. Diploma Work. Tbilisi State Conservatoire Library Fund N496. (In Georgian)
- Zemp, Hugo, Gi Lles Leothaud, and Bernard Iortat-Jacob. (1996). *Les voix du monde*. Une anthologie des expressions vocales. CD III. Paris: CNRS/Musee de l'Homm.

**მრავალსმიანი ქართული ხალხური სასიმღერო
მეტყველების ერთი არტიკულაციური
თავისებურების შესახებ**

არტიკულაციის პრობლემა თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიის აქტუალურ პრობლემათაგანია. მოკლედ შევაჯამებ არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაში მასთან დაკავშირებულ დასკვნებს. არტიკულირება ზეპირი ტრადიციის მუსიკის არსებობის განმსაზღვრელი საშუალებაა. ეთნომუსიკისმცოდნეობის ცენტრში დგას ადამიანი და კონკრეტული ტრადიციით, გენეტიკით განპირობებული მისი არტიკულირების პროცესი. პროცესი, რომელიც სიმღერის შექმნას, შესრულებასა და აღქმას აერთიანებს. ასეთი გაგებით, არტიკულირება არა მარტო წარმოთქმითი, არამედ ქცევითი კატეგორიაა. არტიკულირება (სოლო, და მით უფრო კოლექტიური) ხალხისათვის ზეპირი ტრადიციის მუსიკის დაფიქსირების ერთგვარი იარაღია. არტიკულაცია მჭიდროდაა დაკავშირებული ანთროპოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ ფაქტორებთან და უნებურად გვევლინება ეთნიკურ მახასიათებლად. მუსიკალური ხელოვნების ინტონაციური ბუნების გამო, იგი გამოირიცხავს ერთი მუსიკალური ენიდან მეორეზე თარგმნის შესაძლებლობას. თვით არტიკულირების პროცესში დევს ძალიან მძლავრი ინფორმაცია. სემანტიკურ დატვირთვასთან ერთად, იგი სემიოტიკურ, ანუ ნიშნურ ფუნქციასაც ატარებს (Çai öi ãñëë, 1991).

ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში არტიკულაციის პრობლემა საგანგებო კვლევის საგნად არ ქცეულა. თუმცა-ღა, ზოგიერთ საკითხთან დაკავშირებით ბევრი საყურადღებო მოსაზრებაა გამოთქმული. სადიპლომო ნაშრომიდან მოყოლებული (1980-83 წწ.), რომლის მიზანს ქართულ ხალხურ სიმღერაში პოეტური და მუსიკალური ტექსტის შინაარსობრივ-სახეობრივი და კომპოზიციურ-სტრუქტურული ურთიერთმიმართების შესწავლა წარმოადგენდა, რამდენიმე სტატია მივუძღვენი ამ თემას (კალანდაძე-მახარაძე, 1993; 2002). აღნიშნული პრობლემატიკით ჩემი დაინტერესება მთლიანად ჩემი პედაგოგის – ბ-ნ ევსევი ჭოხონელიძის დამსახურებაა. სწორედ მისი ხანგრძლივი დაკვირვებები და ღრმა მეცნიერული ნააზრევები დაედო საფუძვლად შემდგომში ჩემს მიერ ჩატარებულ კვლევა-ძიებას. ამიტომ, საჭიროდ მიმაჩნია, მსჯელობისას მრავლობითი რიცხვის პირველი პირის ნიშნები გამოვიყენო.

ჩვენი გამოკვლევის მეთოდოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს ბ. ასაფიევის ინტონაციური თეორია (Áñãð ùãã, 1965, 1971). ფოლკლორისტიკაში მისი მიმდევრების – სანკტ-პეტერბურგის სკოლის წარმომადგენლების – ზ. ევალდის, ი. ზემცოვსკის გამოკვლევები (ÝããëÛä, 1934, Çai öi ãñëë, 1972, 1974, 1987). ვიყენებთ ისტორიულ-შედარებითი, სისტემური და კომპლექსური ანალიზის ხერხებს. გამოქვეყნებული სანოტო კრებულების გარდა, მოხმობილია ხელნაწერები, ახალი ნოტირებული მასალა, ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის საექსპედიციო ფონოფონდი, ხალხური საკრავების თბილისის სახელმწიფო მუზეუმის ვიდეოჩანაწერები.

არტიკულაცია (ლათ. *articulatio* – დანაწევრებულად წარმოთქმა) სამეტყველო ორგანოთა მოძრაობას ჰქვია (აბაშიძე, 1975:589). ენობრივი ერთეული არტიკულირებადი ბუნების მქონე სინთეზური ერთეულია. (რამიშვილი, 1995:54). ხალხურ სიმღერაში სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტი საერთო ფონეტიკურ კანონზომიერებებს ექვემდებარება. ადვილი შესამჩნევია, რომ კოარტიკულაციის პრინციპებიდან გამომდინარე, მღერისას ორიენტაცია ძირითადად ხმოვან ფონემებზეა აღებული. თუმცა, ჩვენთვის ნაცნობი ზოგიერთი ხალხის და, მათ შორის, ქართველების მეტყველებაში. განსაკუთრებით კი სასაუბრო დიალექტებსა და სასიმღერო მეტყველებაში ყურადღებას იპყრობს თანხმოვან ფონემათა წარმოთქმის უაღრესად საინტერესო ფაქტი. ქართულის (როგორც იბერიულ-კავკასიური ენათა ჯგუფის ერთ-ერთი განშტოების) ამ თავისებურებას ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნეში მიაქცევს ყურადღება. ავსტრიელი ენათმეცნიერი და ეთნოგრაფი ფრიდრიხ მიულერი აღნიშნული ენათა ჯგუფის ერთ-ერთ სტრუქტურულ თავისებურებად სწორედ თანხმოვანთა სიმრავლეს, მათ ერთად თავმოყრას მიიჩნევდა (ჩიქობავა, 1980:69-70). ენათმეცნიერები თანხმოვანად მიიჩნევენ სამეტყველო ბგერას, რომლის წარმოთქმის დროს ჰაერნაკადს დაბრკოლების გადალახვა უხდება. ხშვის, ან ნაპრაღის გადალახვისას იგრძნობა სამეტყველო ორგანოთა მეტი დაჭიმულობა. წარმოიქმნება ხმაური – ჩქამი. მათივე აზრით, თანხმოვან ფონემას არ გააჩნია მარცვლის წარმოქმნის უნარი (კვაჭაძე, 2001:47-58). ჩვენი დაკვირვებები კი ცხადყოფენ, რომ ცოცხალ მეტყველებასა და მით უმეტეს, სიმღერაში თანხმოვან ფონემას ხშირად დაჰყვება ნახევარხმოვანი (შეად., ქართ. – თან-ხმოვანი, რუს. – *н-сонн* *и*, ლათ. – *con-sonans*), რაც დამოუკიდებელი მარცვლის წარმოების შესაძლებლობას ქმნის და ასე ვთქვათ, შეწყვილებულ ბგერათკომპლექსს გვაძლევს. ქართულ ხალხურ სასიმღერო მეტყველებაში გაქვავებული ეს ფონემები სვანეთის ხუროთმოძღვრებაში შემორჩენილ შეწყვილებულ კომპლექსა ჰგვანან (იხ. დანართი, სურ. 1).

საგულისხმოა, რომ ქართულში ვოკალიზებულია არა მხოლოდ მჟღერი თანხმოვნები, არამედ ე. წ. ყრუ თანხმოვნებიც (ქართულში 15 უტონო თანხმოვანია). უფრო მეტიც, ეს მოვლენა სტილურ კატეგორიად იქცევა. არ არსებობს არანაირი დიალექტური, თუ ჟანრული შეზღუდვა, საგალობლებისა და ქალაქური მუსიკის ორივე განშტოების ჩათვლით; დამახასიათებელია როგორც მამაკაცთა, ისე ქალთა და ბავშვთა ტრადიციული სასიმღერო შემოქმედებისათვის; როგორც ერთხმიანობისათვის, ისე მრავალხმიანობისათვის. მაშასადამე, არის ზოგადქართული მოვლენა. რაც უფრო შორს მივდივართ, გეოგრაფიულად და ქრონოლოგიურად, ანუ მთის ეთნოგრაფიულ რეგიონებში, მით უფრო საოცარ ნიმუშებს ვაწყდებით. (იხ. სურ. 2 – ხევსურული „ნანე“ და სურ. 3 – მთიულური „ნანა“, სადაც დიდ მანძილზეა გამღერებული ნუნისმიერი წარწერა „რ“, ან „ლრ“).

საგანგებო ინტერესს იწვევს თანხმოვანთა ჯგუფის ვოკალიზების ფაქტი დასავლეთ საქართველოს მთაში, სვანეთში. აქ, ვერტიკალში, საფერხულო მწყობრში სამივე ხმის მიერ ერთდროულად წარმოთქმულ ნახევარხმოვნიან თანხმოვანთა რაოდენობა ზედიზედ სამს აღწევს. იხ. სურათი 4 – „დალა კოჯას ხელღვაჟალე“, სადაც ხახისმიერი „ყ“, წარწერა „ლ“, ბაგისმიერი „პ“ ერთმანეთის მიყოლებით ნახევარხმოვნებთან ერთად ჟღერს „ნეხ“ მარ-

ცვლის წინ. თანხმოვნების ამგვარად წარმოთქმა დაფიქსირებულია ფერხულის ყველა აუდიოჩანაწერში. საგულისხმოა, რომ იგი დღემდე ყოველწლიურად სრულდება ნაყოფიერების ღვთაების – კვირიკეს სახელზე გამართულ დღესასწაულზე, რომელიც ზემო სვანეთში (სოფ. კალა) ივლისის ბოლოს ტარდება. თანხმოვანთა ვოკალიზების ეს პრინციპი შენარჩუნებულია ნიმუშის უფერხულო ვარიანტებშიც, რომელსაც მამაკაცები ჭუნირისა და ჩანგის თანხლებით ასრულებენ (გურასაშვილი, 1989).

ნიმუშის ტექსტში მოთხრობილია ნადირობის ქაღვთაება დალის კლდეში მშობიარობის ამბავი (იხ. მე-4 სურათის განმარტებანი: სიტყვიერი ტექსტი სვანურ-ქართულ-ინგლისურ ენებზე და საფერხულო მოძრაობებთან დაკავშირებული ნახატები მე-5 სურათზე – ა) საწყისი მდგომარეობა, ბ) მოძრაობის მიმართულება და გ) ნაბიჯის ორი ვარიანტი). აღნიშნული ფერხულის ვარიანტები დაფიქსირებულია ქალთა, მამაკაცთა და შერეული შესრულების სახითაც. დალი ქართული მითოლოგიის პერსონაჟი, „წმინდა“ ნადირთა (ჯიხვი, არჩვი, ირემი) პატრონი და მფარველია. სვანური მითოსის თანახმად, მას აქვს დახოცილი ნადირის აღდგენა-გამრავლების უნარი. მას შეეძლო მონადირეთათვის ხელის მომართვაც და ზიანის მიყენებაც. ცნობილია მისი სამიჯნურო კავშირები რჩეულ მონადირეებთან, რომელიც მონადირეთა ღალატის შემთხვევაში, მათი დაღუპვით მთავრდებოდა. უცნობ მონადირესთან ერთად იგი ამირანის მშობელია. ამირანი კი, ქართული მითოლოგიის მთავარი გმირია, გილგამეშისა და პრომეთეს მსგავსად, საკაცობრიო მნიშვნელობის სახეა. კავკასიონზე მიჯაჭვული ამირანი თავისუფლებისათვის ბრძოლის სიმბოლოდ იქცა.

დალის კულტი სხვა ხალხშიც გვხვდება (ვაინახებთან, შუმერებთან, ძვ. აღმ. რელიგიაში). რელიგიის განვითარების ასტრალურ საფეხურზე დალი ცისკრის ვარსკვლავს – მთიებს დაუკავშირდა. ქართულ ფოლკლორისტიკაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ იგი მატრიარქატის ეპოქის კეთილი ღვთაება იყო, რომელმაც შემდეგ ბოროტი ალის თვისებები შეიძინა (ბარდაველიძე, 1953:88-89; ვირსალაძე, 1964:77). ნადირობასთან და ამირანთან დაკავშირებული რიტუალური ფერხულების არსებობა საქართველოში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებული მასალითაც დასტურდება (იხ. სურ. 6).

კონტექსტის გათვალისწინებით დავასკვნით, რომ ამ ფერხულში შემორჩენილი ჩვენთვის საინტერესო ეს კონკრეტული მოვლენა ძალიან ძველია და იგი ქართული ფუძე-ენის ჩასახვა-განვითარების ეტაპებზეც მიგვანიშნებს. ენაში (აქაც და ყველგან) ვგულისხმობთ ვერბალური, მუსიკალური და კინესიკური ენების სინკრეტს. ანთროპოლოგების, არქეოლოგებისა და ენათმეცნიერების აზრით, უძველესი ქართული ფუძე-ენა, რომელიც, თავის მხრივ, იბერიულ-კავკასიურ ენათა განშტოებას წარმოადგენს, შუა ბრინჯაოს ხანაში (III ათასწლ. დასასრულსა და II ათასწლ. I ნახევარში) უკვე დაშლილი უნდა ყოფილიყო. ამასთან, ჯერ გამოეყო სვანური, შემდეგ კი მეგრულ-ჭანური (აბდუშელიშვილი და სხვანი, 1986:459). თუ გავითვალისწინებთ, რომ დაშლამდე პერიოდს, ალბათ, წინ გაუსწრებდა ჩამოყალიბება-თანაარსებობის საკმაოდ ხანგრძლივი პერიოდი, ეს თარიღი კიდევ უფრო შორს გადაიწევა და სავსებით ნათელი გახდება ქართული ფოლკლორის, ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა. ცხადია, არქაულობასთან

ერთად, აქ მისი მაღალმხატვრული დონეც უნდა გავითვალისწინოთ.

ენათმეცნიერები თვლიან, რომ საუკუნეთა მანძილზე ქართული ენის ბგერითი სისტემის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო თავისებურებას საოცარი ფონეტიკური კონსერვატიზმი წარმოადგენს (გამყრელიძე, 1989:125). ჩვენი მხრიდან კი დავძენთ, რომ უძველესი ქართულის ბგერითი შემადგენლობა, არსებითი ხასიათის ფონეტიკური გარდაქმნების გარეშე, დღემდე შემოგვრჩა ქართულ ხალხურ სასიმღერო მეტყველებაში. თითოეული სიმღერა ერთგვარი მუზეუმი, რომელშიც ცოცხალი „ენობრივი ექსპონატები“ ინახება.

ქართული მრავალხმიანი საფერხულო სიმღერების არტიკულაციური პროცესების განხილვა უკავშირდება უძველესი მეტრულ-რიტმული თავისებურებების შესწავლას. მხედველობაში გვაქვს ერთ მეტრულ საზომში გაერთიანებული სამი თვლა (იხ. სქემა მე-4 სურათის განმარტებაში), რომელიც სამი სამყაროს კოსმოგონიური ერთიანობის ერთ-ერთ უძველეს გამოვლინებად მიგვაჩნია. წარმართობიდან მომდინარე ეს სააზროვნო პრინციპი ქრისტიანობის ეპოქაში ბუნებრივად მიესადაგა სამება-ერთარსების მართლმადიდებლურ გაგებას. ამასთან, აშკარად ჩანს, რომ მელოდიის, ლექსთწყობისა და ქორეოგრაფიის განმსაზღვრელი ბუნება დაღმავალი, დაქტილურია. იგი ერთი გრძელი და ორი მოკლე საზომისაგან შედგება, სადაც მახვილი პირველ მარცვალზე მოდის (ბერაძე, 1969:119).

ამ ფაქტის აღიარება მიგვიყვანს ხალხური სიმღერის შესრულების, მისი სანოტო ფიქსაციის, სასიმღერო ტექსტების მეტრულ-რიტმული საზომების გადააზრების პრობლემასთან, რომლის შესახებ მსჯელობას ამჯერად არ განვაგრძობთ.

დამონებული ლიტერატურა

აბაშიძე, ირაკლი. (მთ. რედ.). (1975). *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*, ტ. I, (გვ. 589), თბილისი: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია.

აბდუშელიშვილი, მალხაზ, მუსხელიშვილი, დავით და სურგულაძე, ირაკლი. (1986). *ქართველები*. აბაშიძე, ირაკლი (მთ.რედ.). *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. ტ. 10, (გვ. 458-461). თბილისი: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია.

ბარდაველიძე, ვერა. (1953). *ქართული (სვანური) სანესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები*. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია.

ბერაძე, პანტელეიმონ. (1969). *ძველი ქართული ლექსთწყობის საკითხები*. თბილისი: უნივერსიტეტი.

გამყრელიძე, თამაზ. (1989). *წერის ანბანური სისტემა და ძველი ქართული დამწერლობა*. თბილისი: უნივერსიტეტი.

გვარამაძე, ლილი. (1997). *ქართული საცეკვაო ფოლკლორი*. თბილისი: საქართველოს კულტურის სამინისტროს ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრი.

გურასაშვილი, მარიამ (ექსპედიციის ხელმძღ.) და მაღლაკელიძე, ზაზა. (ოპერატორი). (1989). *სვანეთი (ვიდეოფილმი)*. ხალხური საკრავების თბილისის სახელმწიფო მუზეუმის ვიდეოარქივი. 1/1.

ვირსალაძე, ელენე. (1964). ქართული სამონადირეო ეპოსი (დაღუპული მონადირის ციკლი). თბილისი: მეცნიერება.

კალანდაძე-მახარაძე, ნინო (1993) პოეტური და მუსიკალური ტექსტის შინაარსობრივ-სახეობრივი ურთიერთმიმართების საკითხისათვის ქართულ ხალხურ სიმღერაში. საბჭოთა ხელოვნება, 2:135-147.

კალანდაძე-მახარაძე, ნინო (შემდგენელი). (2000). აკვნის ნანა. სანოტო კრებული წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით. თბილისი: საქართველოს კულტურის სამინისტროს ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრი (წინასიტყვაობა ქართულ-ინგლისურ ენებზე).

კალანდაძე-მახარაძე, ნინო (2002) არტიკულირების პროცესი და ქართული ხალხური სიმღერა. შ. რუსთაველის სახ. ქართული ენისა და ლიტერატურის ინსტიტუტის რესპუბლიკური სამეცნიერო კონფერენციის თეზისები. (გვ. 44-46). თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ენისა და ლიტერატურის განყოფილება-სთან არსებული ფოლკლორის საკოორდინაციო საბჭო.

კვაჭაძე, ლეო. (2001). ქართული ენა. თბილისი: რუბიკონი.

ლეჟავა, სამსონ. (2002). არქიტექტურის დესაკრალიზაცია — სამყაროს მოდელის გადააზრება, თუ მისი დაშლილობა? (საქართველოს მაგალითზე). ACADEMIA. ისტორიულ-ფილოლოგიური ჟურნალი. 3:22-28. თბილისი: თანამედროვე სამეცნიერო კვლევის ასოციაცია (ინგლისური რეზიუმით).

რამიშვილი, გურამ. (1995). ენათა შინაარსობრივი სხვაობა ენათმეცნიერებისა და კულტურის თეორიის თვალსაზრისით. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ჩიქობავა, არნოლდ. (1980). იბერიულ-კავკასიური ენები. აბაშიძე, ირაკლი (მთ. რედ.). ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. 5, (გვ. 69-70). თბილისი: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია.

Àñàò ùàà, Áòðñ. (1965). Ðà-àààÿ èí ò í í àòñÿ. Í ññàà: Mócñ èà.

Àñàò ùàà, Áòðñ. (1971). Í òçñèàñí àÿ ò í ðí à, èàé ï ðí òàññ. èçà. 2-à. Èáí èí ðàà: Í òçñ èà.

Çàì òí àññèé, Èçàèèé (1972) Í ñññòàí ííí èññèàáí àáí èé ò í èññèí ðí òñ æáí ðí à. Á èí.: Í ðñí à, Á è àð.(ðàà. èí èé.). Í ðí áéáí ù ï òçñèàñí í é í àòññ. ò.1, (ñòð. 169-197), Í ññàà: Ñí ààòññèé èí ï í çèòí ð.

Çàì òí àññèé, Èçàèèé. (1974) Ñàí àññí èí æÿ ï òçñèàñí í à ò í èññèí ðà (ï àòí àí èí æ-àññèà ï ðàáí í ññèé). Á èí.: Àðáí í àññèé, ï àðñ. (ðàà.) Í ðí áéáí ù ï òçñèàñí í àí ï òø èáí èÿ. (ñòð. 177-207), Í ññàà: Í òçñ èà.

Çàì òí àññèé, Èçàèèé. (1987) Í òçñèàñí ù à èí ñòðí àí òñ è ï òçñèàñí í à ï òø èáí èà. Á èí.: Àñí ï èòñ, Áàááí èé (ðàà.). Í àðí áí ù à ï òçñèàñí ù à èí ñò ðí áí ò ù è èí ñò ðí áí ò àèñ-í àÿ ï òçñ èà, ÷. 1, (ñòð.125-131) Í ññàà: Ñí ààòññèé èí ï í çèòí ð.

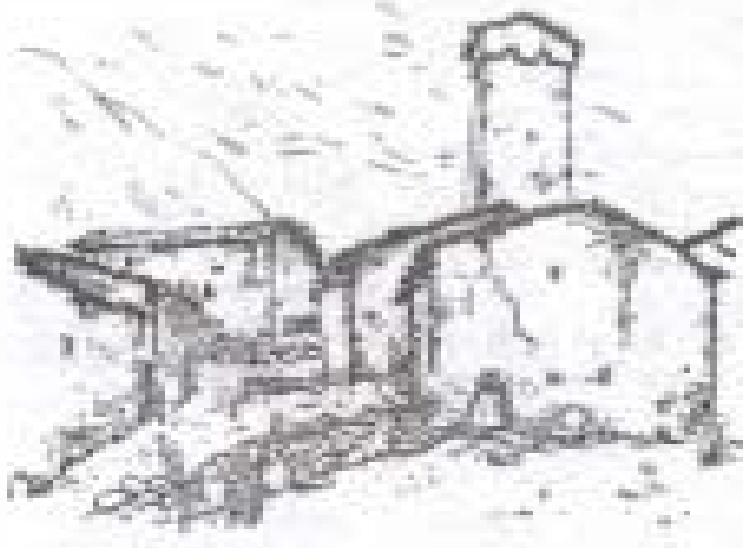
Çàì òí àññèé, Èçàèèé (1991) Àðòñèòÿÿòÿ ò í èññèí ðà, èàé çí àé ÿòí è-àññí é òññòòðñ. Á èí.: Áðí ï èáé, Ì.(ðàà.) Ýò í í çí áñí àáÿ ò òí èòÿ èòñò òðñ. (ñòð.152-189), Í ññàà: Í àòñèà.

Ýààèùà, Çèí àèàà. (1934). Ñí òèàèñí í à ï àðáí ñí ù ññáí èà æ èáí ù ò ï àñáí ááñí ðóñññí à ï í èáññÿ. Ñí ààò ñèàÿ ÿò í í àðàò èÿ, 5:17-39.

References

- Abashidze, Irakli. (Ed. in Chief). Articulation. *Georgian Soviet Encyclopedia*, Vol. 1 (p. 589). Tbilisi: Georgia Soviet Encyclopedia. (In Georgian)
- Abdushelishvili, Malkhaz, David Muskhelishvili and Irakli Surguladze. (1986). *Georgians*. In: Abashidze, Irakli (ed. in Chief). *Georgian Soviet Encyclopedia*, Vol. 10 (pp. 458-461). Tbilisi: Georgian Soviet Encyclopedia. (In Georgian)
- Asafiev, Boris. (1965). *Speech Intonation*. Moscow: Muzika. (In Russian)
- Asafiev, Boris. (1971). *Musical Form as a Process*. 2nd Edition. Leningrad: Muzika.
- Bardavelidze, Vera. (1953). *Specimen of Georgian (Svanetian) Graphic Art*. Tbilisi: Georgian Academy of Science. (In Georgian)
- Beradze, Panteleimon. (1969). *Questions of Ancient Georgian Poetical Structure*. Tbilisi: Tbilisi State University. (In Georgian)
- Chikobava, Arnold. (1980). Iberian-Caucasian Languages. In: Abashidze, Irakli (Ed. in Chief). *Georgian Soviet Encyclopedia*, Vol 5 (pp. 69-70). Tbilisi: Georgian Soviet Encyclopedia. (In Georgian)
- Evald, Zinaida. (1934). Social Rethinking of Crop-Cutting Songs of the BueloRussian Polesiye Region. *Soviet Ethnography* 5:17-39. (In Russian)
- Gamkrelidze, Tamaz. (1989). *Alphabetical System of Writing and the Ancient Georgian Writing System*. Tbilisi: University. (In Georgian and Russian)
- Gurasashvili, Mariam (Leader of the Fieldwork) and Zaza Maglakelidze (cameraman) (1989). *Svaneti* (Documental Video). Videoarchive of the Tbilisi State Museum of Traditional Musical Instruments. 1/ 1 (in Georgian)
- Gvaramadze, Lili. (1997). *Georgian Dance Folklore*. Tbilisi: Research Centre of Traditional Art at the Ministry of Culture of Georgia. (In Georgian)
- Kalandadze-Makharadze, Nino. (1993). Question of Interrelationship of Content/Image of Poetic and Musical Texts in Georgian Folk Songs. *Sabchota Khelovneba* (Soviet Art) 2:135-147. (In Georgian)
- Kalandadze-Makharadze, Nino. (2000). *Cradle Lullaby*. Collection of Musical Notations with the Foreward and Notes. Tbilisi: Research-Methodic Centre of the Folk Art at the Ministry of Culture of Georgia. (In Georgian. Foreward also in English)
- Kalandadze-Makharadze, Nino. (2002). Proces of Articulation and Georgian Folk Song. In Zandukeli, Pikria (Ed.). *Abstracts of the Republican Conference of the Shota Rustaveli Institute of Georgian Language and Literature* (pp. 44-46). Tbilisi: Coordinative Council of the Folklore of the Department of Language and Literature at the Academy of Science of Georgia. (In Georgian)
- Kvachadze, Leo. (2001). *Georgian Language*. Tbilisi: Rubicon. (In Georgian)
- Lezhava, Samson. (2002). Desacralization of the Architecture – Rethinking of the Model of the World, or Its' Destruction? (On the Example of Georgia). *ACADEMIA. Historico-Philological Journal* 3:22-28. Tbilisi: Association of the Contemporary Research. (In Georgian, with English Summary)
- Ramishvili, Guram. (1995). *Contentual Differences Between the Languages According to Linguistics and the Theory of Culture*. Tbilisi: Tbilisi University Press (In Georgian)
- Virsaladze, Elene. (1964). *Georgian Hunting Epos. (Cicle of Deceased Hunter)*. Tbilisi: Science. (In Georgian)
- Zemtsovsky, Izaly. (1972). On Systemic Study of Folklore Genres. In Orlov, G. et al (Eds.) *Problems of Musical Science*. Moscow: Soviet Composer. (In Russian)
- Zemtsovsky, Izaly. (1974). Semasiology of Musical Folklore (Methodological Premises). In Aranovsky, Mark (Ed.). *Problems of Musical Thinking* (pp. 177-207). Moscow: Muzika. (In Russian)
- Zemtsovsky, Izaly. (1987). Musical Instrumenats and Musical Thinking. In: Gippius, Eevgeni (Ed.). *Folk Musical Instruments and Instrumental Music*, part 1 (pp. 125-131). Moscow: Soviet Composer. (In Russian)
- Zemtsovsky, Izaly. (1991). Articulation of Folklore, as a Sign of Ethnic Culture. In: Bromley, Iury (Ed.). *Ethnosemantic Function of a Culture* (pp. 152-189). Moscow: Science. (In Russian)

სურათი 1. უშგულის ხედი. ზ. ლეჟავას ნახატი (ლეჟავა, 2002:25)
FIGURE 1. Ushguly. Painter Z. Lejava (Lejava, 2002:25)



შენწყვილებული კოშკი. უშგული. ზ. ლეჟავას ნახატი (ლეჟავა, 2002:23)
Ushguly. Twin-tower. Painter Z. Lejava (Lejava, 2002:23)

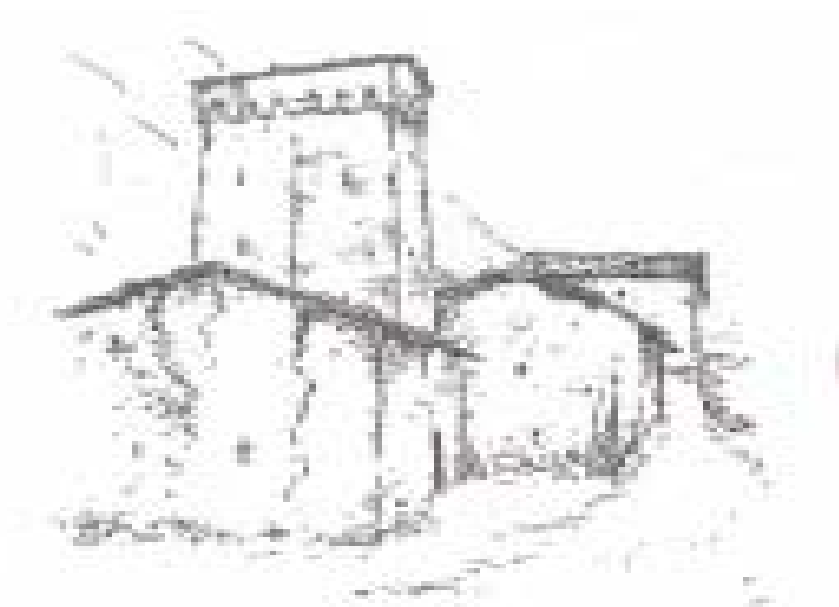


FIGURE 2. Nane (Lullaby), khevsureti, recorded 1959 in Sach'úre (disctrict of Tianeti) by Grigol Chkhikvadze. Performed by Nino Khornauli (40), transkription by N. Kalandadze (Kalandadze-Makharadze, 2000:5)



FIGURE 3. Nana, Mtiuleti, recorded 1961 in Ukanamkhari by M. Jordania. Performed by Pelo Qur-cikashvili (55), transkription by D. Shugliashvili (Kalandadze-Makharadze, 2000:5)

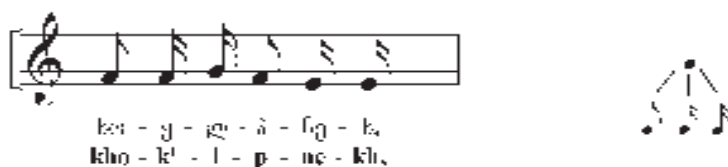


FIGURE 4. Dala kodjas khelghvajale (Dala gave birth on a cliff Extract). Recorded in 1985 in Svaneti, Kala (discr. of Mesita) on the holiday of Kviri, by J. Jordania. Transcription by N. Kalandadze, N. ValiShvili, E. Tsulukiani, V. Samsonadze, L. Macarashvili.

[illegible]

განმარტება სურათი 4-თვის.

EXPLANATION FOR THE FIGURE 4.



* * *

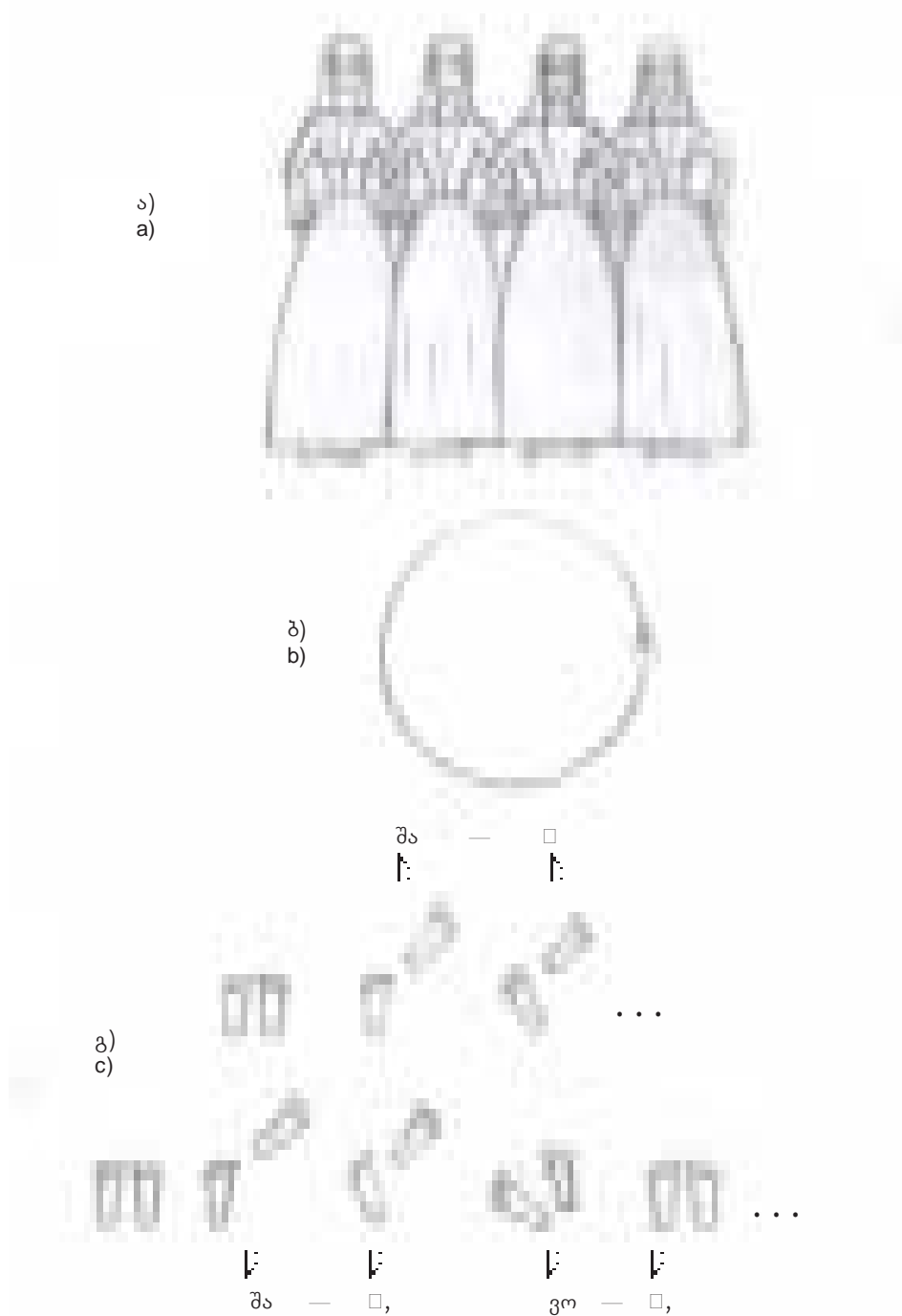
I შაი, ვოი, რირე, რაშა, რეროშა, რაშა, შაი.
დალა კოჯას ხელღვაჯალე, რეროშა რაშა, შაი.
II შაი, ვოი, რირე, რაშა, რეროშა, რაშა, შაი.
დალა კოჯას ხელღვაჯალე, რეროშა, რაშა, შაი.

ხელღვაჯალე თეთნამ კოჯა+ არს, რეროშა, რაშა, შაი.
ჟიქან ღვამლა+ არ ხენდერიალე, რეროშა, რაშა, შაი.
ჩუქან თხეროლ **ხოყღაპნეხ**, რეროშა, რაშა, შაი.

დალა კლდეში მშობიარობს,
მშობიარობს თეთრ კლდეში,
ზემოდან ყორნები დასტრიალებენ,
ქვემოთ მგლები პირდაღებული გადაყლაპვას ღამობენ.

I Shaij, voij, rire, rasha, rerosha, rasha, Shaij,
Dala gives birth on a cliff, rerosha, rasha, shaij
II Shaij, voj, rire, rasha, rerosha, radha, ...
gives birth on a white cliff,
overhead (corvus, corax) ravens circle,
below wolves wait.

სურათი 5. მხატვარი მ. ლოლიშვილი
 FIGURE 5. Painter M. Lolishvili



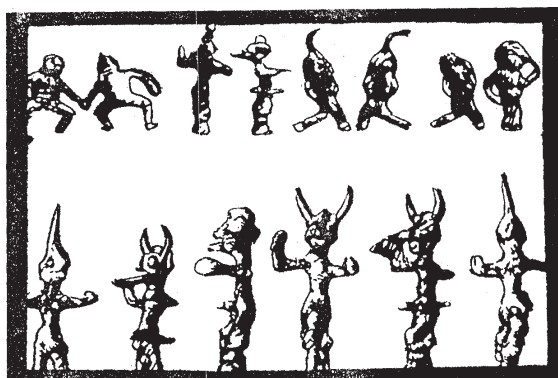
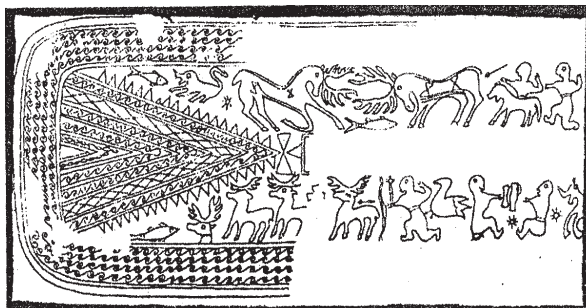
სურათი 6. არქეოლოგიური მასალა (გვარამაძე, 1997:190-191)
FIGURE. 6. Archeological materiales (Gvaramadze, 1997:190-191)

ბრინჯაოს სარტყელი (II ათასწლ. ჩვ. წ. აღ-მდე) ნადირობა
The bronze belt (II thousand years Old chronology) The hunt



ვერცხლის თასი. (II ათასწლ. ჩვ. წ. აღ-მდე) რიტუალური ფერხული
The silver bowl (II thousand years Old chronology) Ritual round dance.

ბრინჯაოს სარტყელი (IX-VIII ს.ს. ჩვ. წ. აღ-მდე) ნადირობა. ფრაგმენტი
The bronze belt (IX-VIII centurys Old chronology) The hunt. fragment.



ბრინჯაოს ფიგურები
(II ათასწლ. ჩვ. წ. აღ-მდე)
The bronze figure (II thousand years Old chronology)

დაპირფარებული ქართულ საშობაო სიმღერებზე

საშობაო სიმღერები მთელს საქრისტიანოშია გავრცელებული. საუკუნეთა მანძილზე ისტორიულ გარემოებათა ცვლადობამ ხელი შეუწყო სხვადასხვა ფორმის და შინაარსის საშობაო სიმღერების წარმოქმნას, მათ შორის არა მხოლოდ ხალხურის. დასავლეთში, რომაულ-კათოლიკური ეკლესიის სამყაროში, სადაც ლათინურ ენაზე სრულდება ღვთისმსახურება, ზოგიერთ ყველაზე ძველ საშობაო საგალობელს ეროვნულ ენაზე გალობენ, არსებობს, აგრეთვე, საშობაო სიმღერები, შექმნილი პროფესიონალი მუსიკოსების მიერ სამეფო კარზე და ქალაქებში. მე-19 საუკუნიდან მოყოლებული, შობის დღესასწაულს ოჯახურ წრეშიც ზეიმობენ, რამაც დიდად შეუწყო ხელი საშობაო სიმღერის შენარჩუნებას.

როგორც ჩანს, მართლმადიდებლური სამყარო ნაკლებად შემწყნარებელი აღმოჩნდა ფორმათა ასეთი აღრევის მიმართ. ლიტურგიის ენა ხალხურია. საზოგადოების სეკულარიზაცია იყო არა მდორე, თანდათანობითი ურბანიზაციის პროცესი, არამედ სწრაფი, ძალისმიერი და, ამდენად, ნაკლებად ეფექტურიც. ამიტომაც გასაკვირი არ უნდა იყოს ის გარემოება, რომ საშობაო სიმღერა, ანუ როგორც მას საქართველოში უწოდებენ, ალილო, ასე მკვეთრად განსხვავებულია დასავლეთის საშობაო სიმღერისაგან. საინტერესოა, როგორ მიაღწია ქართულმა ალილომ, პროფესიონალ მუსიკოსთა მონაწილეობის გარეშე, ასეთ განსაცვიფრებელ მხატვრულ დონეს. ეს საკითხი მთლიანად ქართული ტრადიციული მუსიკის შესწავლის ფონზე უნდა განიხილებოდეს.

I

დღეისათვის ალილოს კრებული არ არის გამოცემული. ის ნიმუშები, რომლებიც მომისმენია,* არ მოიცავენ საქართველოს ყველა კუთხეს. ალილოს მღერიან კახეთსა და იმერეთში, სამეგრელოსა და გურიაში, აჭარაში¹, რაჭასა და ლეჩხუმში, აგრეთვე, სვანეთში. რაც შეეხება თუშურ, მთიულურ და მესხურ² ალილოს, ჩემთვის მხოლოდ მათი ტექსტებია ცნობილი. ცენტრალურ ქართლში კი, როგორც ია კარგარეთელმა (1899: 29) ჯერ კიდევ 1899 წელს შენიშნა, „ეს ჩვეულება აღმოფხვრილა და მასთან კილოც მოსპობილა“. და მაინც, ალილო ყველაზე გავრცელებული ქართული სანესჩვეულებო სიმღერაა.

ალილოს მუსიკალური ფაქტურა სხვადასხვა რეგიონში სხვადასხვანაირია, ზოგჯერ ერთი რეგიონის ფარგლებშიც თავს იჩენს ნაირგვარობა (რაჭა, იმერეთი, გურია). მათ ერთი კრიტერიუმი აერთიანებთ: ყველა მათგანი სტროფულია.

ყველაზე მარტივ ვარიანტებში ყველაფერი მეორდება. ისინი მოკლე –

* იხ. დანართი — ალილოების გამოყენებული ჩანაწერები.

4, 5, 6, ან ორჯერ ხუთტაქტიანია (მ1, კ1, რ9, გ1, ლ1). დამწყები ჰარმონიულ განვითარებაშია ინტეგრირებული. მისი სოლო წარმოადგენს პირველ საფეხურს, რომელსაც შემდეგ სამხმთან მონაკვეთში უპასუხებს ბანი მეშვიდე საფეხურზე (კ1, მაგ. 1. იხ. დანართი). დამწყების სოლო შეიძლება მომდევნო სტროფებში განმეორდეს სამხმთან წყობით (მ1, მაგ. 2). ორ ვარიანტში მას ისეთივე რიტმული სტრუქტურა აქვს და ისეთივე ხანგრძლივობა, როგორიც სტროფს (რ10, მთის რაჭის სოფელ გლოლაში ჩანერილი ალილო, მაგ. 3, და ზემო სვანური ანტიფონური „ქრისტეშ“, მაგ. 3ა). მათი მსგავსება შემთხვევითი არ არის. მთის რაჭა ხომ 1432 წლამდე სვანეთის ნაწილი იყო (მაკალათია, 1930:9). მას შემდეგ ენა შეიცვალა, სვანური – ქართულით, ხოლო მუსიკალური დიალექტი იგივე დარჩა.

ალილოთა უმრავლესობას უფრო ჩამოყალიბებული ფორმა აქვს. დამწყების სოლო არ მეორდება, ხანდახან მას სხვა სოლო ცვლის (მ3, ლ1).

რაჭასა და კახეთში სწორედ ის სოლო გვევლინება განმასხვავებელ მელოდიურ ნიშან-თვისებად. რაჭულში, სოლოს ორი შემსრულებელი თანმიმდევრულად იყოფს, ამასთანავე, სრულდება ორი განსხვავებული ფორმით, იმის მიხედვით, ზემორაჭულია თუ ქვემორაჭული (რ4, მაგ. 4ა; რ7, მაგ. 4ბ).

დასავლეთ საქართველოში, იშვიათად კახეთშიც, ალილოს დამწყების პარტია სამხმთან განვითარებას აღწევს (გ3, გ4, გ8, ლ1, კ5, კ7, კ8, კ9), რომელსაც შეიძლება ჰქონდეს საკუთარი, ან ისეთივე კადანსი, როგორიც მომდევნო სტროფებს აქვთ (რ6, რ9, მ3, ი1, ი2, ა, კ8, კ9). უმეტესად კადანსი მხოლოდ მზადდება, და დაუსრულებლად, ერწყმის სტროფის დასაწყისს (რ4, რ10, რ7, მ2, მ5, მ6; კ3, კ3.1, კ5, კ7, ლ2, ლ3, ქს). მუსიკა თითქოს იკვრება მბრუნავ წრედ. და, ბოლოსდაბოლოს, შეკვეცილი სტროფით ჟღერს სრული კადანსი, რომელიც თითქოს ამ უსასრულო წრიდან თავის დაღწევის საშუალებად გვევლინება.

სტროფი თითქმის ყოველთვის ორი კონტრასტული ნაწილისაგან შედგება. ერთია უტექსტო, მეორე კი, შინაარსიანი სიტყვიერი ტექსტის მქონე მონაკვეთი. კახეთში (კ2, კ4, კ5) განმეორებადი მოტივი, ანუ ერთი, ან ორსაფეხურიანი ტექსტის რეჩიტაცია კონტრასტულია მაღალი ხმების დიალოგით, რომელიც ზოგჯერ გადაეწევა ერთმანეთს. აგრეთვე (გ3, რ6, რ7, რ8) გვხვდება კონტრასტული აკორდების თანმიმდევრობა ბურდონზე და პარალელური სამხმოვანი ჯაჭვი. შესაძლოა ხმის განსხვავებული ტექნიკა (გამყივანი) მისამღერში გამოიყენებოდეს (მ6).

ხშირად უტექსტო ნაწილში განვითარება ისეთ ინტენსივობას აღწევს, რომ შემდგომი ტექსტიანი ნაწილი აღიქმება როგორც განტვირთვა (ი 2, მაგ. 5. ყურადღება იქცევს აღმავალ-დაღმავალი ტეტრაქორდი. იგივე უკვე შეგვხვდა მაგ. 2-ში და შემდგომშიც შეგვხვდება).

კონტრასტის წარმოსაქმნელად ტონალური ცენტრი გადაინწევს ხოლმე. საწყის ტონალობაში დაბრუნება ხან ხდება, ხან კი – არა. ამგვარად იქმნება სიმღერათა ისეთი ტიპი, რომლის ყოველი სტროფი ახალ სიმალლეზე ჟღერს. ჩვენ ვიცით, რომ ქართული სიმღერისათვის დამახასიათებელია აღმავალი მიმართულებით ლტოლვა (რ5 და რ7, ამ უკანასკნელისგან შემორჩენილია ვერ-

სია მოდულაციის გარეშე, რბ). და მაინც, ზოგჯერ დაღმავალი მოდულაცია გვხვდება. აკუსტიკურ რეალობაში ეს დადაბლება არ ისმის იმიტომ, რომ სტროფის მანძილზე აღმასვლისაკენ ლტოლვა დადაბლების ფაქტორის საწინააღმდეგოდ მოქმედებს (ქს, მაგ. 6, და ლ3, მაგ. 7, რომლებიც იმდენად ერთნაირად ჟღერს, რომ ისინი ერთი და იმავე სიმღერის ვარიანტებად შეიძლება წარმოვიდგინოთ.)

II

ალილოს სტროფული სტრუქტურის შემქმნელი მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების კვლევამ გამოავლინა მხოლოდ ქართული სიმღერისათვის დამახასიათებელი ზოგადი დიალექტური თავისებურებანი. მსგავსი ფორმალურ-სტრუქტურული მახასიათებლისა და ზოგიერთ ნიმუშში წარმოდგენილი ტეტრაქორდის გარდა, რა განსაკუთრებული ზოგადქართული ნიშნები აქვს ალილოს?

პირველყოფილისა, აღსანიშნავია ალილოს ტექსტი. როგორც წესი, იგი ოთხი ძირითადი მოტივისაგან შედგება: 1. დღესასწაულის გამოცხადება, ხშირად ზუსტი თარიღის აღნიშვნით, ხანდახან, ასევე, ბიბლიური საშობაო ამბის ელემენტებით (მ1 და გ1, ორივე მარტივი ფორმა); 2. შობისა და უმეტესად, ამავე დროს, საახალწლო დღესასწაულის მილოცვა; 3. მინიშნება მოსალოდნელ საჩუქრებზე (კ1, კ2: „მადლი მახარობელსა“; რ7: „ჩვენ მათხოვრები არა ვართ, ვართ ქრისტეს მახარობელი“; მ2: „არაფიო ბაიარაფიო, თქვენ მაჩუქეთ ფულეზიო“), და ბოლოს, 4. დალოცვა (რ6, რ7, რ8, ლ1, ლ2, ლ3, ქს, ი2: „აქა მშვიდობა“; ი1: „თქვენი სიცოცხლე“; კ2, კ3, კ3.1, კ4, კ5, კ6, კ7, კ9: „სახლო, ღმერთმა აგაშენოს“; კ8: „მრავალჟამიერ“). ცხადია, ამით არ ამოიწურება სიტყვიერი ტექსტების შინაარსობრივი არეალი: „ენა ტიკტიკ მერცხალს გიგავს, ინდოეთით გადმოსულსა“ (კ6); „ჩიტი ღობეზე შემოჯდა, იძახის „ქრისტე იშვაო““ (ლ2). აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ მეგრულ და სვანურ ალილოს ხშირად ქართულ ენაზე ასრულებენ. მხოლოდ მ3 მთლიანად მეგრულია. მ6 იწყება ქართულად და მთავრდება მეგრულად, მ4 კი მთლიანად უტექსტოა. სავარაუდოა, რომ საეკლესიო და სამწერლობო ენაზე შესრულებით სიმღერას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭეს.

ყველა კუთხის ალილოს მეორე საერთო ნიშანიც აქვს – მათ კარდაკარ სიარულისას მღერიან. „ალილო: სახლით სახლათ დადიან კაცები და ფულსა ჰკრეფენ ამ ალილოს მომღერლები“, ასეთია ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანისეული (1861:158) მოკლე დახასიათება. შესრულების ასეთი წესისაგან ჩემთვის მხოლოდ ერთი გამონაკლისია ცნობილი: ზემოსვანური „ქრისტეშ“, რომელიც ბ. ნიჟარაძისეული ცნობით სუფრასთან იმღერებოდა. „სვანეთში, შობის წინა დღეს მთელ სოფელს ერთი მასპინძელი ჰყავდა არჩეული, რომელიც ყველას იწვევდა სადილ-ვახშამზე და გულუხვადაც ხვდებოდა. სანადიმოდ მსხდომნი ამბობდნენ შობის სიმღერას ორპირულად“ (ჩიქოვანი, 1976: 303). მეგრული ალილოც სოფ. აბაშიდან ორპირულია (მ1), მაგრამ ამ შემთხვევაში გარეთ იმღერება მეალილოებსა და მასპინძლებს შორის (ცნობა მოგვანოდა ზურაბ გუგუშვილმა).

ალილოს შესრულება 24 დეკემბრის ღამის რიტუალების დამაგვირგვინებელი ნაწილია. დილაუთენია იწყება კორკოტის ან ჭანტილის ხარშვა, „ყოველგვარ თესლეულს სამ-სამ კაკალს ჩაყრიდნენ და ნახარშის ქაფს გარეთ ხეებს წაუსვამდნენ, მომავალ წელს უხვი მოსავლის მისაღებად“. ნიგვზიან სარიტუალო ნამცხვარზე, განატეხზე სამ სანთელს დაანთებენ და მხოლოდ საღამოს მიირთმევდნენ ამ ლოცვის წაკითხვის შემდეგ: „ღმერთო! რამდენი კაკალი ეს არის, იმდენი სიკეთე მოგვეც, იმდენი კოდი მოგვეცი, იმდენი თეთრი და ქონება და იმდენი კოდი ხვარბალი მოგვეცი-ო.“ ანთებულ სანთელს სახლის ოთხივე „ყურეში“ მიაკრავდნენ და სანამ არ დაინვებოდა, არ ჩააქრობდნენ“. ამის შემდეგ მოდიოდნენ „მეალილოები, ე.წ. ქრისტეს მახარობელნი, ზოგჯერ გადაცმულები და დათხუპნულები, რომ ისინი ვერ ეცნოთ, დადიოდნენ მთელი ღამის განმავლობაში და სადაც დაათენდებოდათ, იმ ოჯახში იქეიფებდნენ“ (აბაკელია და სხვ. 1991:12, 17).

სიმღერის ასეთი რიტუალური კონტექსტი და რიტუალის ასახვა ტექსტებში მხოლოდ ალილოსათვის არ არის დამახასიათებელი. ის სხვა მრავალი კალენდარული სიმღერებისთვისაც ნიშანდობლივია, თუმცა მათი გავრცელების არეალი შეზღუდულია. მეგრული საშობაო და საახალწლო კირიალესა (ბერძნული „უფალო შეგვინყალებ“) სრულდება ყოველთვის მეგრულ ენაზე. ტექსტი შეიცავს ბედნიერების სურვილს უფრო კონკრეტულად და აგრეთვე, ბოროტისაგან ხსნის შინაარსს (იხ. გელაშვილი, 1992:5). იმავე სახელწოდების სააღდგომო საფერხულო კირიალესო (იხ. ანჩისხატის გუნდი, 1991) იცოდნენ იმერეთში. რაჭული ფერხული ქრისტე აღსდგა ადრე ზემო იმერეთშიც გავრცელებული იყო, სადაც სრულდებოდა ჩვეულებრივად წირვის გამოსვლის, შემდეგ ყოველი სახლის წინ (არაყიშვილი, 1950:27; ჯავახიშვილი, 1990: 68). ქართლური და იმერული ჭონა მ. გიორგაძის (1993:21) ცნობით რაჭაშიც გავრცელებული იყო და სრულდებოდა არა მხოლოდ ვნების კვირაში, არამედ შობის წინაღღესაც. ჭონა ყველაზე მეტად უახლოვდება ალილოს თავისი ფუნქციით (სრულდებოდა კვერცხების აგროვების დროს) და ტექსტობრივი ელემენტებით: „არიელსა მარიელსა, ნუ გაგვიშვებ ცარიელსა“ (რ9); „არაქასა ბარაქასა, ღმერთი მოგცემს ბარაქასა“ (მ2). და ბოლოს, ქალთა რეპერტუარის ის სიმღერები, რომლებიც ამინდის შესაცვლელად იმღერება (გონჯა, ელია, ლაზარე, დიდება. მაგალითები იხ. ანს. „მზეთამზე“, 1996:1,35,13,28).

არაერთხელ შეუნიშნავთ, რომ კალენდარულ დღესასწაულთა ციკლში რიტუალური ფორმები მეორდება. შევიცარელი მკვლევარი რიხარდ ვაისი აღნიშნავს: „ერთი შეხედვით მრავალფეროვანი და ზოგჯერ გაუგებარი დღესასწაულებისა და რიტუალების მიმოხილვისას მჭლავნდება, რომ გამომსახველობის ზოგიერთი მარტივი ფორმა ან საშუალება – როგორც სადღესასწაულო ქმედების შემადგენელი ნაწილი – უძველესი ვეგეტატიური, ან მიცვალებულის კულტებიდან დაწყებული, თანამედროვე წეს-ჩვეულებების ჩათვლით, ყოველთვის მეორდება. ეს საწესო ელემენტები წარმოადგენენ, ასე ვთქვათ, შემოფარგლულ, უცვლელ ანბანს, რომლითაც საუკუნეთა მანძილზე მუდმივად ცვალებადი ენა აღწერს ხალხური კულტურის და რწმენის შინაარსს.“ (Weiss, 1984:161)

„ანბანის“ ეს ელემენტები, როგორც ჩანს, კულტურულ-გეოგრაფიულ საზღვრებსაც შორდება, რაც მათ არქაულ ხასიათზე უნდა მიუთითებდეს. მილოცვებითა და საჩუქრების მოთხოვნით კარდაკარ სიარული არც დასავლეთისათვის არის უცხო³, თუმცა, ხანდახან განსხვავებულია საწესო ელემენტების გამომსახველობა. შვეიცარიაში ე.წ. „მთხოვნელთა გუნდი“ დადის და, სიმღერის ნაცვლად, თავის მოსვლას ხმაურით (სხვადასხვა საგანზე დარტყმით) ატყობინებს ხალხს (Hoffmann-Krayer, 1992:82,83).

რუსი ეთნომუსიკოლოგის იზალი ზემცოვსკის აზრით, „მაგიურ მოვლენათა ცალკეულ სადღესასწაულო ელემენტთა განმეორება შემთხვევითი არ არის. ის მკაცრად განსაზღვრულია და, მართლაც, რა კონკრეტული ფორმითაც არ უნდა სრულდებოდეს რიტუალი, ეს იქნება ბუნების ძალთა შელოცვა თუ სხვა, მისი მუსიკალური ფორმისათვის მნიშვნელოვანია არა სარიტუალო მრავალფეროვნება, არამედ თვით შელოცვის ფაქტი, რაც მელოდიკის განსაკუთრებულ ტიპს აყალიბებს. მაგ., შელოცვის მუსიკალურ ფორმას“ (Čai ōi ānčēē, 1968:102). სლავური არეალის სიმღერებს მყარი მუსიკალური ფორმულა უდევს საფუძვლად, რომელსაც მათი ფუნქციონალური მიზანმიმართულება და მუსიკალური სემანტიკა განსაზღვრავს.

სავარაუდოა, რომ საქართველოშიც არის ასეთ ფორმულათა კვალი. იქნებ ეს აღმავალ-დაღმავალი ტეტრაქორდია, რაც გამოკვლეულ ალილოთა შორის 5 რეგიონის 10 ვერსიაში გვხვდება: მ1 და ლ1-ში გვხვდება დამწყების სოლოში, ი1, ი2, ლ3, ქს-ში სტროფის დასაწყისში, გ7 და გ9-ში ორჯერ, გ1-ში სხვა რიტმით, გ5 ნაკლებად ცხადად, იწყებს ბანზე კვინტით მაღლა. არ გვხვდება რაჭასა და კახეთში. ჩნდება ყოველთვის შუა ხმაში, ამოდის ბანის უნისონიდან, შეიცავს მკაფიო რიტმს და არა აქვს სიტყვიერი ტექსტი (განსაკუთრებით აღმასვლისას), ხოლო დაღმასვლაში, რომელიც ისედაც ვარიაციულია, ჩანს მოდალური შეფერილობა (ი1, ლ3, ქს, გ9).

კარდაკარ სასიარულო სხვა სიმღერებში ასეთ ფორმულას ჯერჯერობით ვერსად წავაწყდით. სამაგიეროდ, იგი დასტურდება მინდვრის სამუშაოებთან დაკავშირებულ სიმღერებში, როგორიცაა ნადური⁴ (მაგ. 8ა,ბ), თოხნის შედეგ შესრულებული სარიტუალო ელესა⁵ (მაგ. 8გ), რომლითაც „პატრონს უსურვებდნენ უხვი მოსავლის მოწევას“ (ერქომაიშვილი, გამომცემელი, 1987: დანართი 12) და მოსავლის ალების სიმღერები⁶. თუ კი გავიხსენებთ ზემოაღნიშნულ სარიტუალო ვახშამს, მის სამზადისს და შემდეგ სტრიქონებს ალილოს ტექსტიდან, „აშენებით აგაშენოს, როგორ შიოს მარანიო“ (ლ1), საგულისხმო ხდება შინაარსობრივი მსგავსება ამ ჟანრულად განსხვავებული სიმღერებისა. ი. ზემცოვსკიმაც სლავურ სიმღერებში ასეთივე მსგავსება აღმოაჩინა: „მოსავლის ალება წარმოადგენს კალენდარულ რიტუალთა მთავარ მიზანს, სწორედაც ეს შინაარსი უდევს ამ სიმღერებს საფუძვლად. ყველა აგრარულ დღესასწაულზე უმღერიან მოსავლის ალებას, მიწის ნაყოფიერებასა და დოვლათს“ (Čai ōi ānčēē, 1968:110). რაც შეეხება ნაღს, მოსავლის ალების გარდა, მას ალილოსთან სხვა ელემენტებიც აკავშირებს. ორივე მათგანი სოფლის საზოგადოების ძლიერების დემონსტრირებას ახდენს.

რასაკვირველია, ერთი ნიშანი ანბანს ვერ ქმნის. ჩვენ ჯერ კიდევ შორსა

ვართ ტეტრაქორდის ფორმულის სემანტიკის განსაზღვრისაგან. საბოლოოდ დასკვნებისათვის საჭიროა ყველა იმ სიმღერის შესწავლა, სადაც აღნიშნული ფორმულა დასტურდება⁷. კალენდარული სიმღერების ციკლის დეტალური გამოკვლევა საშუალებას მოგვცემს აღმოვაჩინოთ განსხვავებული ფორმულებიც, რომლებიც, მიუხედავად ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მრავალფეროვანი ლოკალური თავისებურებისა, ერთი და იმავე სემანტიკის მატარებელი შეიძლება აღმოჩნდეს. სამომავლოდ აუცილებელია იმ კრიტერიუმების მიგნება, რომლებიც გარკვეული სემანტიკის მქონე ფორმულებს დანარჩენთაგან განასხვავებს და, ამასთანავე, გათვალისწინებული იქნება ქართული მუსიკალური კულტურის არსებითად მრავალხმიანი აზროვნება (მისი ვერტიკალური კონტექსტი).

III

ივანე ჯავახიშვილი ნიგნში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ 1938 წელს წერდა: „ალილო არასგზით წარმართული სიმღერების ჯგუფში ჩასათვლისი არ არის (...) ჰანგითაცა და შინაარსითაც ქრისტიანული, საეკლესიოა“. (ჯავახიშვილი, 1990:9) ვფიქრობ, ასეთი კატეგორიული მსჯელობა არ იქნებოდა მთლად მართებული. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ალილო ქრისტიანული სიმღერა არ არის. როგორც მიიჩნევენ, შობასაც ხომ ერთ-ერთი წარმართული დღესასწაულის ნაცვლად ზეიმობენ, *Natalis solis invicti* (უძლეველი მზის დაბადების დღე)⁸. ეს დღესასწაული ზამთრის მზის ცვლას ემთხვევა. იულიანეს კალენდრის ასტრონომიულმა უზუსტობამ წაშალა ეს დამთხვევა და კალენდარში ეს ადგილი სხვა დღესასწაულმა დაიკავა, როგორც თუშეთში ძვ. სტილით 9 (22) დეკემბრის “მზებუდობა”: როცა მზე სახლს მოადგება, სარკმელში დებენ მაჭკატს, მატყლს, ერბოს და ანთებულ სანთელს და ასე დაილოცებიან: „მზეო, მზის ყოლო ანგელოზო, დაგელოცა სავალი და სადგომიო. დაგვადექი თვალწაღმე და გულწაღმე, ბედით მომავალო; დაგვიწერე კაც-საქონელს ჯვარი, ნურას მოგვცემ რიალ-ზიანსა. ჯვარი დაგვიწერე კაცსა მთაშიო და ბარშიო. გვიმატე ფურსა, ფურის ხბოსა, ფურის წველასა!“ (მაკალათია, 1983:190).

შესაძლოა, თავად სიტყვა „ალილოში“ უნდა ვეძიოთ სიმღერის ბუნებრივ-მაგიურ და ქრისტიანულ ასპექტებს შორის წინააღმდეგობრივი ურთიერთმიმართება. იმ დროს, როცა გამეფებულია აზრი, რომ „ალილო მომდინარეობს საეკლესიო ლოცვების ბოლოს სათქმელი სიტყვიდან – ალილუია, რომელიც თავის მხრივ ებრაული წარმოშობისაა: ჰალელუია, – „აქებდით ღმერთსა“ (ჩიქოვანი, 1976:303), მუსიკისმცოდნე-მკვლევარი ედ. გარაყანიძე წერს, რომ „სიტყვებით „ლალე“ და „ლილე“, აგრეთვე, დღეს უშინაარსო „ალალო“-თი ქართულ სიმღერებში წარმართულ ღვთაებებს მიმართავდნენ“ (CD ანს. „მთიები“ 1996: ბუკლეტი).

უეჭველია, რომ აღნიშნული წინააღმდეგობა სიმღერებშიც იგრძნობა. თუმცა გვხვდება მაგალითები, სადაც ამ პრობლემის გადაჭრის მცდელობა ჩანს. ამგვარ სიმღერებში ტექსტები წმინდა რელიგიური ხასიათისაა, არ არის მილოცვები, აქ მხოლოდ შეგონება და მოწოდებაა: „ვიხილოთ შობა

უფლისა და დღე სიხარულისა“, ასე ჟღერს ერთ-ერთ გურულ ალილოში (გ7, მაგ. 9). მას არც დამწყები ჰყავს, არც სტროფი. მოცემულია სამი კადანსი, სადაც ხდება მაღალი ხმების გადაჯვარედინება. შიდა კადანსები კვინტურია, საფინალო კი – უნისონური. ყველაფერი ეს მიგვანიშნებს გურული ტრადიციების გამშვენებულ კილოზე. ამგვარ იმერულ ალილოს (ი4) აქვს უფრო გრძელი დაწვრილებითი ტექსტი, რომელიც ღმერთის ადამიანად ყოფნაზე მოგვითხრობს. მისი კადანსები, მისი 5 პნკარის არათანაბარი სიგრძე და მაღალი ხმების მელიზმატური შესრულება პარალელურ ტერციებში მოგვაგონებენ გალობის სადა კილოს. ბანი, როგორც რეჩიტატიული ბურდონი, თითქოს ქრებაო. გ7-ში (4-8 ტაქტი) გამეორება ერთი საფეხურით დაბლაა, ი4-ში (ტ.12) კი პირველი და მეორე პნკარები მესამის შემდეგ ერთი საფეხურით დაბლა მეორდება. როგორც ჩანს, აქ საქმე უნდა გვექონდეს შეგნებულ სტილისტურ ხერხთან. გურული ნიმუშის ჩამწერი, ბატონი ა. ერქომაიშვილი აღნიშნავს, რომ ასეთ ალილოს „გალობითს“ ეძახდნენ, რადგანაც გალობას ჰგავსო. აი, სწორედ აქ ჩნდება ორჯერ ტეტრაქორდი (ტ. 1-3 და 11-12). როგორც ჩანს, მისი ჩემს მიერ ნავარაუდევი სემანტიკა მომღერალთა ცნობიერებიდან გამქრალა. ქართული საშობაო სიმღერების მრავალფეროვნება ჟანრის განვითარების ხანგრძლივ და რთულ გზაზე მიუთითებს.

თარგმნა **როინა ზაქარეიშვილმა**

შენიშვნები

¹ „ალილოს აჭარაში კრძალავდნენ. (...) გურიაში გადადიოდნენ, იქიდანაც გამოდიოდნენ“ (გიორგაძე, 1993:15). ერთად ერთი მაგალითი (ა) გ7-ის მარტივი ვერსიიაა.

² თუშეთი: მაკალათია, 1983:191, მესხეთი: ჩიქოვანი, შამანაძე 1976:58, 18, მთიულეთ-გუდამაყარი: გიორგაძე, 1993:13.

³ შობას და ახალ წელს კარდაკარ სიარულის სიმღერები გერმანულენოვან შვეიცარიაში იხ. von Greyerz, Bern 1976:I, 40, III, 8, V, 64, VI, 6. – რობერტო ლეიდის იტალიური ხალხური სიმღერების ანთოლოგია (Roberto Leydi, 1973) შეიცავს 11 ე.წ. Canti di questura-ს (კალმასობის სიმღერას) სხვადასხვა დღესასწაულებზე (შუა ნოემბრიდან მაისის დასაწყისამდე) შესასრულებელს.

⁴ აჭარა: ქალი ვიყავ აზნაური (ახობაძე, 1961:202, 203, 206); საჯავახურაი, (ახობაძე 1961: 222); გურია: შემოქმედურაი (ჩიჯავაძე, 1971:209/10); ლეჩხუმი: სოფ. ლასურიაშის ნადური (ჩიჯავაძე, 1971:387); სოფ. ლუხვანოს ნადური (ჩიჯავაძე, 1971:397); სოფ. ლუხვანოს ძველი ნადური (ჩიჯავაძე, 1971:403); ქვემო სვანეთი: სოფ. ჩოლურის ნადური (ჩიჯავაძე, 1971:439); სოფ. ხოფურის ნადური (ჩიჯავაძე, 1971:442).

აღმოსავლეთ საქართველოსა და რაჭაში მხოლოდ ცალკეულ მაგალითებს თუ ნაწყდებით. ქართლი: თოხნური ჩან. ვ. მჭედლიშვილისაგან გრ. კოკელაძის მიერ (ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის არქივი, 1951); კახეთი: სიმინდსა თოხნა დაეუნყო (ჩიხიკაძე, 1960:262); რაჭა: მუშური. ჭრებალო 1937 (არაყიშვილი, 1950:63, 3)

⁵ აჭარა: (ახობაძე, 1961:272); გურია: სოფ. მაკვანეთი 1907 (ერქომაიშვილი, 1987: ფი 1); ქვენობანი (ჩიჯავაძე, 1971:261); ჩოჩხათი (ჩიჯავაძე, 1971:284); ლიზა-

ირი, ჩან. კ. ფოცხვერაშვილის მიერ (ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის არქივი, 896)

⁶ **იმერეთი:** ნადური (კოკელაძე, 1984:71); ხრეთის ნამგლური (ჩიჯავაძე, 1971:380); **გურია:** მოკლე ხელხვაი (კოკელაძე, 1984:72); **სამეგრელო:** შრომის სიმღერა (კოკელაძე 1984: 64); ოჩეშხვი (კოკელაძე, 1979:34); **ქართლი:** ხვედურეთის ჰერიეგა 1901 (ჩხიკვაძე, 1960:101); **კახეთი:** არხალალო (ბაქრაძე, 1978:7)

⁷ მას ვხვდებით გურულ საბოდიშოში, (კოკელაძე, 1984:22), გურულ ფერხულსა (კოკელაძე, 1984:163), მეგრულ და იმერულ მგზავრულებში (კოკელაძე, 1984: 154,157).

ძნელია მისი წარმომავლობის დადგენა მეგრულ ჩელაში ჩონგურის თანხლებით და ხასაბგურას ორხმიან გადაძახილში.

⁸ *Furius Dionysius Philocalus „Depositio Martyrum“-ში* (345 წ.) ქრისტეს დაბადების დღედ ასახელებს 25 დეკემბერს და მიუთითებს ამ დღესასწაულის წარმართულობაზე. როგორც *Natalis Solis Invicti*, რომელიც იმპერატორი აურელიანეს (275) შემდეგ სახელმწიფო დღესასწაული იყო რომის იმპერიაში. (იხ. Wegmann, 1994:142, 143)

ალილოების გამოყენებული ჩანანერები

კახეთი:

კ1 მატანი ჩან. 1960-1962 (ჩიჯავაძე, 1969:86)

კ2 ართანა ჩან. 1960-1962 (ჩიჯავაძე, 1969:9)

კ3 ართანა 1987 (Minoru Morita, 1997: 1 5)

კ3.1 ანს. „მთიები“ (Ensemble „Mtiebi“, 1996: 1 7)

კ4 თელავი ჩან. 1954 - 1958 (ჩიჯავაძე, 1962:70)

კ5 კარგარეთელი, 1899:29, 1 12

კ6 კონდოლი (ანჩისხატის ტაძრის გუნდი, „ძველი კილოები“, 1999/2000: 1 19)

კ7 შილდა ჩან. 1954-1958 (ჩიჯავაძე, 1962:139)

კ8 გრ. ჩხიკვაძის ჩანანერი ვ. მჭედლიშვილისაგან 1949 წ. (ჩხიკვაძე, 1960:349)

კ9 გურჯაანი, 1967 (Grimaud, 1989: 1 20)

იმერეთი:

ი1 ანჩისხატის ტაძრის გუნდი, 1998:1 30

ი2 სამტრედია, 1988 (ანს. „სანავარდო“, 1988:1 3)

ი3 როსებაშვილი, 1981:10, 1 4

ი4 ანჩისხატის ტაძრის გუნდი, 1998:1 29

სამეგრელო:

მ1 აბაშა ედიშერ გარაყანიძის ჩანანერი, ნოტირებული ნინო კალანდაძის მიერ, ხელნაწერი

მ2 მ. ჩირინაშვილის ჩანანერი 1949 (ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის ხელნაწერთა ფონდი 1 1725)

მ3 ანს. „რუსთავი“, 1991:1 38

მ4 ხაბუე 1950, ვლ. ახოპაძის ჩანანერი (ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის ხელნაწერთა ფონდი 1 1750)

მ5 ნალენჯიხა 1956 (ჩიჯავაძე, 1974:102)

მ6 ნალენჯიხა 1967 (Grimaud, 1989:1 19)

გურია:

გ1 ნოტირებული მ. ხუხუნაშვილის მიერ, ხელნაწერი

გ2 ანს. „რუსთავი“, 1991:1 44

გ3 ჩოხატაური, 1990 (ანსამბლი „გურია“, 1990:1 2)

გ4 ა. მეგრელიძის ჩანანერი (ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის ხელნაწერთა ფონდი 1 914)

- გ5.1 ვლადიმერ ბერძენიშვილი (ხუჭუა, 1968:ფ1, ¹ 3)
- გ5.2 ვლადიმერ ბერძენიშვილი, 1991:2
- გ6.1 მაკვანეთი 1907 (ერქომაიშვილი, 1987:ფ.II, ¹ 17)
- გ6.2 ასკანა 1933, გრ. ჩხიკვაძის ჩანაწერი (ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის ხელნაწერთა ფონდი ¹ 863)
- გ7 „გალობითი ალილო“ ნოტირებული ანზორ ერქომაიშვილის მიერ, ხელნაწერი აქარა:
- ა ბათუმი 29. 11. 1973, კახი როსებაშვილის ჩანაწერი (ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის ფონოარქივში)
- რაქა:**
- რ1 უნერა 1908 (არაყიშვილი, 1916:279 ¹ 7)
- რ2 სოფ. ხირხონისის გლეხებისაგან 1908 (არაყიშვილი, 1916: 295 ¹ 10)
- რ3 ონი 1908 (არაყიშვილი, 1916:297 ¹ 1)
- რ4 ონის რ-ნის სახალხო გუნდი შალვა ჯაფარიძის ხელმძღვანელობით. („Georgian Folksongs“ 1988: ¹ 8)
- რ5 შეუბანი (ლაჩთა), 1949, შ. ასლანიშვილის ჩანაწერი (ქართული საზოგადოების, 1964:31, ¹ 9)
- რ6 ქეცხური 10.08.1951, გრ. ჩხიკვაძის ჩანაწერი (ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის ხელნაწერთა ფონდი, ¹ 1479)
- რ7 ამბროლაური 19.10. 2000 წ., ანს. „საგალობელი“, ავტორის ჩანაწერები
- რ8 სალხინო 25.08.51, გრ. ჩხიკვაძის ჩანაწერი (ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის ხელნაწერთა ფონდი ¹ 1481)
- რ9 სორი: ონის რ-ნის ახალგაზრდა მომღერალთა გუნდი (შ. ჯაფარიძის ხელმძღვანელობით). 27.7.02 ავტორის ჩანაწერი
- რ10 გოლოლა 28.7.02, ავტორის ჩანაწერი
- რ11 „ბავშვთა ალილო“ ჩან. კახი როსებაშვილის მიერ სპარტაკ რეხვიაშვილისაგან
- ლეჩხუმი:**
- ლ1 1949 მ. ჩირინაშვილის ჩანაწერი (ჩირინაშვილი, 1975:100, ¹ 31)
- ლ2 ზუბი ჩან. ოთარ ჩიჯავაძისა და რუსუდან სიმონოვას მიერ (სიმონოვა, 1983: 144, ¹ 39)
- ლ3 ჭკუთელი 1967, (Grimaud, 1989:1 18)
- ქვემო სვანეთი:**
- ქს ლენტეხი 1985 (ანს. „ლილე“, 1985:1 4)
- ზემო სვანეთი:**
- ზს1 „ქრისტეში“ მესტია 1979, მღერის გრიგოლ რატიანის ოჯახი, საქართველოს რადიო-ტელევიზიის ფონდი 8842 მაგ. ფირი
- ზს2 „ცხაუ ქრისტეშ“, დ. არაყიშვილის ჩანაწერი (ახობაძე, 1957:152, ¹ 96)

მადლობას გუხდით მითითებისა და რჩევებისთვის ქ-ნ ნინო კალანდაძეს, სიმღერების ნოტებზე გადაღებაში დახმარებისათვის ბ-ნებს არჩილ და მალხაზ უშვერიძეებს.

დამონმებული ლიტერატურა

- აბაკელია, ნ. ალავერდაშვილი, ქ. და ღამბაშიძე, ნ. (1991). *ქართულ ხალხურ დღეობათა კალენდარი*. თბილისი: კრიალოსანი
- არაყიშვილი, დიმიტრი. (1950). *რაჭული ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ხელოვნება
- ახობაძე, ვლადიმერ (შემდგენელი). (1957). *ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა
- ახობაძე, ვლადიმერ. (1961). *ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები*. ბათუმი: სახელმწიფო გამოცემა
- ბაქრაძე, მ. (შემდგენელი). (1978). *ქართული ხალხური სიმღერების კრებული*. კახეთი. თბილისი: ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლი
- გელაშვილი, ქეთევან. (1992). *მეგრული მუსიკალური დიალექტი*. თბილისი: სადიპლომო შრომა, ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში № დ-07
- გიორგაძე, მარინა. (1993). *ქართული ხალხური კალენდარული სანესჩვეულებო პოეზია*. თბილისი: მეცნიერება
- კარგარეთელი, ია. (1899). *ქართული სახალხო სიმღერები, ნოტებზე გადმოღებული*. ტფილისი: ქართველთა შორის წერა-კითხის გამავრცელებელი საზოგადოების გამოცემა, №37
- კოკელაძე, გრიგოლ. (1979). *50 ქართული ხალხური სიმღერა*. თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება
- კოკელაძე, გრიგოლ. (1984). *ასი ქართული ხალხური სიმღერა*. თბილისი: ხელოვნება
- მაკალათია, სერგი. (1983). *თუშეთი*. თბილისი: ნაკადული
- მაკალათია, სერგი. (1930). *მთის რაჭა*. თბილისი: სახელგამი
- როსებაშვილი, კახი. (1981). *ხალხური სიმღერები ჩანერილი და გადაღებული*. თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება
- სიმონოვი, რუსუდან. (1983). *ლეჩხუმი და ლეჩხუმური ხალხური სასიმღერო შემოქმედება*, თბილისი: სადიპლომო შრომა, ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში, №დ-17.
- ჩირინაშვილი, მიხეილი. (რედ.). (1975). *ქართული ხალხური სიმღერების კრებული: რაჭა. ლეჩხუმი. სვანეთი*. თბილისი: ხალხური შემოქმედის რესპუბლიკური სახლი
- ჩიქოვანი, მიხეილ; შამანაძე, ნოდარ. (რედ.). (1976). *ქართული ხალხური პოეზია ტ. 5: სანესჩვეულებო ლექსები*, თბილისი: მეცნიერება
- ჩიჯავაძე, ოთარ. (1962). *ქართული (კახური) სიმღერები, I*, თბილისი: ცოდნა
- ჩიჯავაძე, ოთარ. (1969). *ქართული (კახური) სიმღერები, II*, თბილისი: განათლება
- ჩიჯავაძე, ოთარ. (1971). *შრომის სიმღერა დასავლეთ საქართველოში*. ხელნაწერი, ინახება ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის არქივში, თბილისი 1/777
- ჩიჯავაძე, ოთარ. (1974). *ქართული სიმღერები. მეგრული. I* თბილისი: ხელოვნება
- ჩიქვაძე, გრიგოლ. (შემდგენელი). (1960). *ქართული ხალხური სიმღერა I* თბილისი: საბჭოთა საქართველო

ჯავახიშვილი, ივანე. (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*, თბილისი: ხელოვნება

ჯამბაკურ-ორბელიანი, ალექსანდრე. (1861). *იბერიელების გალობა, სიმღერა და ლილინი*, ტფილისი: ჟურ. „ცისკარი“, 1:141,160

von Greyerz, Otto, ed. (1976). *Im Röseligarte. Schweizerische Volkslieder* [შვეიცარული ხალხური სიმღერები], Bern: Francke Verlag

Hoffmann-Krayer, Eduard Neubearbeitung durch Paul Geiger. (1992). *Feste und Bräuche des Schweizervolkes*, [შვეიცარული ხალხის დღესასწაულები და წეს-ჩვეულებები], Zürich: Edition Olms

Leydi, Roberto. (1973). *I canti popolari italiani* [იტალიური ხალხური სიმღერები], Verona: Oscar Mondadori

Wegmann, Hermann A. J. (1994). *Liturgie in der Geschichte des Christentums* [ლიტურგია ქრისტიანობის ისტორიაში], Regensburg: Verlag Friedrich Pustet

Weiss, Richard. (1984). *Volkskunde der Schweiz*. [შვეიცარიის ეთნოგრაფია] 1945, Zürich und Schwäbisch Hall: Eugen Rentsch Verlag

Àðàè:èàà, Àè èððé. (1916). *Àðçèí ñèí à íàðí àí í à òçú èàèúí í à òàí ð:àñòàí, Í òèñé èç V. ò. Tððáí à Ì óçú èàèúí í-Ýò í í ãðàð è:àñéí é Èí ò èññé, Ì ñèàà: Òèí ðàð èý Æ Èèñí í àðà è ÆÑí àèí*

Çàì òí àññé, Èçàèé. (1968). *Èàèáí ààðí ù à í àñí è, èàè òèèè (è àí òðí ñó Ì òçú èàèúí Ì ñèí ààðà). à èí.: Èðàí èàà, Ì ðéé (ðàà.) Áí ò òí ò ò àí ðéè è àñò àò èèè Ì óçú èè. Áñí .8, ñòð. 99-110, Èáí èí ðàà: Ì óçú èà*

×èàààààçà, Í òàð è Òàààéð àèèè, Ààèàðèáí. (ñí ñòààèòàèè). (1964). *Àðçèí ñèè à í àðí àí ù à í àñí è, Ì ñèàà: Ì óçú èà*

აუდიო ჩანაწერები

ანჩისხატის საპატრიარქო ტაძრის მგალობელთა გუნდი. (1991). „აღდგომასა შენსა“, გრამფირფიტა, თბილისი: Ì àèí àèý C 30 31585 006

ანჩისხატის ტაძრის გუნდი. (1998). „შუა საუკუნეების ქართული გალობა“, CD, Toronto: Deep Down Productions DDP5ANCD

ანჩისხატის ტაძრის გუნდი, ფოლკლორული ჯგუფი „ძველი კილოები“. (1999/2000). CD, საკონცერტო ჩანაწერი [თბილისი]

ბერძენიშვილი, ვლადიმერ. (1991). „უნიკალური ჩანაწერები“, გრამფირფიტა, თბილისი: Ì àèí àèý M30 – 48511 008 – 98

ერქომაიშვილი, ანზორ. (შემდგენელი, ტექსტის ავტორი). (1987). „პირველი გრამფირფიტები საქართველოში 1907-1914“, 5 გრამფირფიტა, თბილისი: Ì àèí àèý, M30 46905 003

„გურია“, ანსამბლი, ჩოხატაური. (1990). გრამფირფიტა თბილისი: Ì àèí àèý C30 - 30305 – 005

„ლილე“, ანსამბლი, ლენტეხი. (1985). „სვანური ხალხური სიმღერები“, გრამფირფიტა, თბილისი: Ì àèí àèý C30 21517 002

„სანავარდო“, სამტრედიის რაიონის ხანდაზმულთა ფოლკლორული ანსამბლი.

(1988). გრამფირფიტა, თბილისი: ი ან ი ან ი C30 27251 005

„ქართული ხალხური სიმღერები“. (1988). [სხვადასხვა ანსამბლები], გრამფირფიტა, თბილისი ი ან ი ან ი C90 27 289 003

ხუჭუა, პავლე. (შემდგენელი). (1968). „საქართველო ხალხურ სიმღერაში“ (ანთოლოგია), 3 გრამფირფიტა, თბილისი: ი ან ი ან ი A-016491

Grimaud, Yvette. (1989). „Géorgie – chants de travail / chants religieux“ [საქართველო – შრომის სიმღერა და რელიგიური სიმღერა], 1967 წ. ჩანაწერები, CD, Paris: Ocora C559062

Minoru Morita. (1997). „Georgia – The resounding polyphony of the Caucasus“ [საქართველო – კავკასიის ჟღერადი მრავალხმიანობა], 1987 წ. ჩანაწერები, გრამფირფიტა, Tokio: Victor Comp. of Japan, MCM 3004

„Mtiebi“, Ensemble. (1996). „Traditionelle Gesänge aus Georgien“ [ტრადიციული სიმღერები საქართველოდან], Stuttgart: Edition Musikat

„Mzetamze“, Ensemble. (1996). „Traditional songs of Georgian women“ [ქართველ ქალთა ტრადიციული სიმღერები] vol. I, CD, Thalwil: Face Music Switzerland FM50016

„Rustavi“, Ensemble. (1991). „Georgian Sacred Musik“, CD, USSR: ი ან ი ან ი SUCD 10-00270

o3-ccs ots-da	b2qo - khut -	o3-ccs - ots-da	o3-ccs - ots-da
-	-	-	-
o3-ccs ots-da	b2qo - khut -	o3-ccs - ots-da	o3-ccs - ots-da
-	-	-	-
o3-ccs ots-da	b2qo - khut -	o3-ccs - ots-da	o3-ccs - ots-da
-	-	-	-

[illegible]

phade

სურათი 3. გლოლა, 2002, ავტორის ჩანაწერი (რ10)
FIG. 3A. *Gloia*, 2002 (R10), recorded by the author

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

სურათი 3ბ. ქრისტეშ. 1979. გრ. რატიანის ოჯახი, მესტია (ზს1)
 FIGURE 3B. "Kristesh". 1979, family of Grigol Ratiani, Mestia (zS1)

The musical score is written in 4/4 time and consists of two systems. The first system features vocal parts I and II, and piano accompaniment. The lyrics are in Georgian and English. The second system continues the vocal and piano parts.

System 1:

Vocal I: ქრო - სტე
 qri - ste

Vocal II:

Piano:

System 2:

Vocal I: ჰო - ო, რი - ლი, ჰო.
 ho - i, ri - li, ho,

Vocal II: ჰო - ო, რი - ლი, ჰო.
 ho - i, ri - li, ho,

Piano:

0

ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო,
 g'me-r'to, k've - las, g'me-r'to, k've - las,
 ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო,
 g'me-r'to, k've - las, g'me-r'to, k've - las,
 ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო,
 g'me-r'to, k've - las, g'me-r'to, k've - las,
 ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო,
 g'me-r'to, k've - las, g'me-r'to, k've - las,

0

ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო,
 g'me-r'to, k've - las, g'me-r'to, k've - las,
 ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო,
 g'me-r'to, k've - las, g'me-r'to, k've - las,
 ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო,
 g'me-r'to, k've - las, g'me-r'to, k've - las,
 ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო, ღმერთო,
 g'me-r'to, k've - las, g'me-r'to, k've - las,

სურათი 6-7. ანსამბლი „ლილე“. ლენტეხი. 1985, ნოტირებული არჩილ უშვერიძის მიერ (ქს). ჟკუთელი 1967, . Yvette Grimaud-ის ჩანაწერი, ნოტირებული არჩილ უშვერიძის მიერ (ლ3)
 FIG. 6-7. Ensemble "Lile". Lentekhi, 1985. noted by Archil Ushveridze, (qS). Tchikuteli, 1967, recorded by Yvette Grimaud, noted by Archil Ushveridze (L3)

System 6:

ო-ხო, ჰო-ი, ოც-და ხუთ-სა, ოც - და-ხუთ-სა ამ ოცე - სა ქრი-სტე და ი-შვა
 o - ho, ho - i, ots - da khut - sa, ots - da-khu-tsa am tve - sa qri - ste da i-shva

System 7:

ო-ხო, ჰო ოც-და-ხუთ-სა ოც - და-ხუთ-სა ამ ოცე-სა - ო, დე-ლა
 o - ho, ho oc - da-khut-sa ots - da-khu-tsa am tve-sa - o, de-la,

[illegible]

სურათი 8ბ. გურული ელესა. სოფ. მაკვანეთის ანსამბლი, 1907 (პირველი გრამფირფიტები საქართველოში 1907-1914), აქ აყი 30 46905 003 ფ. II №1) ნოტირებული ლევან კეშაპიძის მიერ

FIGURE 8C. *Gurian Elesa*. Ensemble of Makvaneti, 1907 (The First Records in Georgia 1907-1914, Melodia M30 46905 003, 1987 IN1) noted by L. Veshapidze

[illegible]



[illegible]

გურული სიმღერა „აგუნა“

საქართველო ვაზის უდიდესი კულტურის მქონე ქვეყანაა... აქ ვაზის მოვლა-პატრონობასთან დაკავშირებული ბევრი რიტუალია შემორჩენილი, რომელთა შორის უმრავლესობა უძველესი წარმოშობისაა. აგუნას კულტიც ასეთი რიტუალური ქმედების თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს.

აგუნა მევენახეობა-მელვინეობის ქართული წარმართული ღვთაებაა. ის ძველ ბერძნულ-რომაულ ღვთაება დიონისე-ბახუსს მოგვაგონებს, ზოგჯერ კი მის ორეულად არის მიჩნეული (გელოვანი, 1983: 27).

ღვთაება აგუნას კულტი ფართოდ იყო გავრცელებული დასავლეთ საქართველოში, სადაც სხვა სახელითაც მოიხსენიებდნენ: აგუნა – გურიაში, ანგურა – რაჭა-ლეჩხუმში, ჯგერაგუნა, ჯუჯელია – სამეგრელოში. „აგუნას სახელზე ვაზის რქის ან მტევნის ფორმის პურებს აცხობდნენ, ლოცულობდნენ და ღვთაებას ვაზის ნაყოფიერებას შესთხოვდნენ. კლარჯეთში რთვლის დროს ვენახში ლხინს მართავდნენ: აკიდობით შემკული შიშველი ყმანვილები ფერხულს ცეკვავდნენ“ (ჩიტაია, 1975:76).

აგუნას პატივსაცემი რიტუალი საახალწლო და საშემოდგომო დღესასწაულებზე სრულდებოდა. საახალწლო რიტუალს „აგუნას გადაძახებას“ ეძახდნენ და ტრადიციული ტექსტით ასრულებდნენ:

„აგუნა, აგუნა გადმეიარეო,
ბახვი და ასკანა გადმეიარეო,
ჩვენს მამულში ყურძენიო,
მტრის მამულში ფურცელიო“ (იქვე)

ტექსტი შეიძლება ოდნავ განსხვავებულიც ყოფილიყო, I სტროფი კი ყოველთვის მიმართვას შეიცავდა ღვთაება აგუნასადმი. ეს რიტუალური ჰიმნი სამხმთან სიმღერას წარმოადგენდა და მარანში, საწნახელზე კაკუნის აყოლებით სრულდებოდა.

„აგუნას გადაძახების“ შესახებ ვკითხულობთ: „გურიაში დღემდე დარჩენილია სიმღერა, ანუ უკეთ, ლოცვა, რომლითაც მიმართავდნენ აგუნას ანუ კერპთაყვანისმცემლობის დროის ღმერთმფარველს მიწის ნაყოფისა და ჭირნახულისა“ (სახოკია, 1985:115). როგორც ვხედავთ, ავტორი ხაზს უსვამს ამ სიმღერის საწესო დანიშნულებას. „აგუნას გადაძახება“ საახალწლო (საკალანდო) რიტუალის შემადგენელი ნაწილი, უფრო ზუსტად კი დამაგვირგვინებელი აკორდი იყო, რადგან შეღამებულზე სრულდებოდა და საკალანდო ბოლო ქმედებას წარმოადგენდა. ამ სიმღერის ვრცელი მეცნიერული ანალიზი მოცემულია მ. ჟორდანიას შრომაში „გურული მუსიკალური დიალექტი“ (ჟორდანია, 1976:5).

მეორე, საშემოდგომო რიტუალი რთველი იყო. რთველი მთელი რიგი წესების დაცვით მიმდინარეობდა, როგორც იყო ცეცხლის დანთება, კრეფის დაწყებამდე ღვთაებისადმი განკუთვნილი პირველად აჭრილი ყურძნის ჩხააკიდოს სალოცავში მიტანა, მსუქანი ბავშვის გადაგორება ვენახში მომავალი წლის ნაყოფიერი მოსავლის უზრუნველსაყოფად, სარიტუალო თხის დაკვლა

და ა.შ., საიდანაც ჩანს, რომ რთველი რიტუალური ქმედებების რთულ კომპლექსს წარმოადგენდა. ლექსი და სიმღერებიც სცოდნიათ, მაგრამ აგუნას კულტთან დაკავშირებულ სიმღერას ქართული ფოლკლორიტიკა აქამდე არ იცნობდა.

ჩვენს მიერ წარმოდგენილი სიმღერა ჩაწერილია გურიაში ფოლკლორისტ ნ. ჟორდანიას მიერ 2000 წელს. შემსრულებლები არიან სოფ. ლიხაურის მცხოვრებლები. სიმღერას ჰქვია „აგუნა“, ის სამხმიანია და ყურძნის წურვის დროს უნდა შესრულებულიყო (იხ. სანოტო დანართი).

შემსრულებულის განმარტებით „აგუნას“ მღეროდნენ, „როცა ყურძენი ჩამოტანილი იყო და იწნიხებოდა. ბავშვი რომ ვიყავი, მამაჩემი შემისვამდა ზურგზე და გადი-გამოდიოდა ყურძენზე, ხვავი რომ ყოფილიყო – მამაჩემი ასე იტყოდა“. ამ ცნობაში რამდენიმე მომენტი საყურადღებო:

1. სიმღერა სრულდებოდა უშუალოდ წურვის დროს. ყურძნის წურვა თავისთავად მძიმე შრომაა, მით უმეტეს ზურგზე მოკიდებული ბავშვით, რომელიც მოძრაობაშიც ზღუდავდა და სხეულსაც ძაბავდა. ასეთ მდგომარეობაში სიმღერა თითქმის შეუძლებელია და ვფიქრობთ, შემთხვევითი მოვლენა არ უნდა ყოფილიყო.

2. სიმღერის მეტრი ცვალებადია, რიტმი – შრომის რიტმთან შეუთანხმებული და შრომის პროცესის მაორგანიზებელ ფუნქციას ვერ ატარებს. აქედან გამომდინარე, სიმღერა შრომაში დამხმარედ ვერ გამოდგებოდა.

3. ანგარიშგასანევია ერთი გარემოება: მაშინაც კი, როცა მწურავი მართო იყო, ხმის გამცემი და შემბანებული არ ჰყავდა, ის მაინც მღეროდა – აგუნას ესაუბრებოდა.

4. ზურგზე ბავშვის შესმა აგუნასადმი მიძღვნილ საახალწლო რიტუალშიც ხდებოდა: „გადაძახებული ზურგზე მოიკუთვრებს პატარა ვაჟს, ჩამოეკიდება ხელით ვაზს (ამით მან ისურვა ვაზსაც ისეთივე მძიმე მტევნები მოესხა, როგორც მას ჰკიდია ზურგზე) და გადაძახილებს გადამღერებს:

„ჩემს მამულში გოდორ – გოდორიო,

მტრის მამულში კიმპალ – კიმპალიო.

— ბანებიც უდასტურებენ“ (წულაძე, 1971:14).

ამრიგად, ყურძნის წურვის დროს ბავშვის ზურგზე შესმა რიტუალური ქმედებაა, უფრო ზუსტად, მიმბაძველობითი მაგიის მაგალითია. ყველა ამ მომენტის გათვალისწინებას მივყავართ ერთ დასკვნამდე: მიუხედავად იმისა, რომ „აგუნა“ უშუალოდ შრომის პროცესში სრულდება, ის შრომის სიმღერას არ წარმოადგენს. ის თხოვნა იყო ღვთაებისადმი, რათა შრომას (ღვინის წურვას) ხვავი და ბარაქა მოჰყოლოდა.

მაშასადამე, „აგუნა“ სანესო შრომის სიმღერაა.

საინტერესოა, უშუალოდ წურვის რა მომენტთან არის დაკავშირებული „აგუნას“ შესრულება?

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ საქართველოში ნებისმიერ სამეურნეო საქმიანობას წინ უძღოდა ერთგვარი რიტუალი – აუცილებელი მიმართვა ამ საქმიანობის მფარველი ღვთაება-ღმერთებისადმი ან სულებისადმი.

საფიქრალია, რომ „აგუნაც“ ყურძნის წურვის დაწყებისთანავე ანუ შრომის პროცესის დასაწყისშივე უნდა შესრულებულიყო. ამაზე რამდენიმე გარემოება მიგვანიშნებს:

1. შემსრულებელი იხსენებს, რომ სიმღერას მღეროდნენ, „როცა ყურძე-

ნი ჩამოტანილი იყო და იწინებოდა“. გურიაში მალლარი ვენახებია, საიდანაც ყურძენი გიდელებით ჩამოაქვთ. „ჩამოტანილიც“ სწორედ ამას გულისხმობს. ჩანს, ჩამოტანის შემდეგ, წნეხვის დასაწყისშივე უნდა შეესრულებინათ „აგუნა“. თანაც სიმღერა შრომაში მუხტის მიმცემად ვერ გამოდგება, ხოლო მეტრულად ისეთი „არაორგანიზებული“, რომ მუშაობის დასაწყისს თუ შეეფერება – სანამ რიტმული მუხტის ცემა და მოტორული, მოწესრიგებული ყურძნის წურვა დაიწყება.

2. და კიდევ ერთი: „ძველად, ღვინობისთვის, როცა ღვინოს სწურავდნენ, პირველად უნდა აეცხოთ პატარა ქოცოები სხვადასხვა წმინდანებისა და სალოცავების (მიქელ-გაბრიელი, წმ. გიორგი, სადაბადო) სახელობაზე. ამ წმინდანებისა და სალოცავების დღეობაზე თავს მოხდიდნენ ქოცოს, ღვინის ნაწილს ეკლესიაში წაიღებდნენ ზიარებისათვის – საზედაშედ, დანარჩენს თითონ სვამდნენ ოჯახში“ (სახოკია, 1979:208). ამ ცნობიდან ჩანს, რომ წურვის პროცესის დასაწყისი რიტუალური იყო – თავიდან ღვინო წმინდანების და სალოცავების სახელზე იწურებოდა. ამ პროცესს თან რომ რიტუალური სიმღერაც არ ხლებოდა, საკვირველიც კი იქნებოდა.

მაშასადამე, „აგუნა“ ნამდვილად ყურძნის წურვის დასაწყისში უნდა შეესრულებინათ.

ორიოდე სიტყვა ტექსტის შესახებ: ყურძნის წურვის „აგუნას“ ტექსტი საახალწლო „აგუნას გადაძახების“ ტექსტის ზუსტი განმეორებაა. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ ორივე სიმღერა ღვინის ღვთაებისადმი მიძღვნილი ერთიანი, განუყოფელი რიტუალის შემადგენელი ნაწილია; რიტუალისა, რომელიც ქართველისათვის კალანდა დილით იწყებოდა და მთელი წლის მანძილზე გრძელდებოდა, რადგან ქართველისათვის ყოველი დღე ვაზთან, ვაზის მოვლა-პატრონობასთან იყო დაკავშირებული. თვით საქართველოს დაყოფა მთად და ბარად ხომ სწორედ ვენახის გავრცელებასთან იყო დაკავშირებული: „სადამდისაც მევენახეობა შესაძლებელი იყო, იქამდის ქვეყანა ბარად ითვლებოდა, საითგანაც ვაზის მოყვანა უკვე შეუძლებელი იყო, იქიდან მთად იყო მიჩნეული (ჯავახიშვილი, 1935:290). თვით სიტყვაში „ქართველი“ ჩართულია სიტყვა „რთველი“, მაგრამ ეს უკვე სხვა საუბრის თემაა.

დამოწმებული ლიტერატურა

- გელოვანი, აკაკი. (1983). *მითოლოგიური ლექსიკონი*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- ჟორდანი, მინდია. (1976). *გურული მუსიკალური დიალექტი – შრომის სიმღერები*. ხელნაწერი ინახება ავტორის პირად არქივში.
- სახოკია, თედო. (1979). *ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი*. თბილისი: მერანი.
- სახოკია, თედო. (1985). *მოგზაურობანი*. ბათუმი: საბჭოთა აჭარა.
- ჩიტაია, გიორგი. (1975). აგუნა. აბაშიძე, ირაკლი. (მთ. რედ.). *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*, ტ. I. (გვ. 76). თბილისი: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია.
- წულაძე, აპოლონ. (1971). *ეთნოგრაფიული გურია*. თბილისი: მერანი.
- ჯავახიშვილი, ივანე. (1935). *საქართველოს ეკონომიკური გეოგრაფია*. წიგნი II. თბილისი: მეცნიერება.

References

- Chitaia, Giorgi. (1975). Aguna. In Abashidze, Irakli (Ed. in Chief) *Georgian Soviet Encyclopedia*, Vol. 1. (p. 76) Tbilisi: Georgian Soviet Encyclopedia. (In Georgian)

Gelovani, Akaki. (1983). *Mythological Dictionary*. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo. (In Georgian)

Javakhishvili, Ivane. (1935). *Economical Geography of Georgia*. Book 2. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian)

Jordania, Mindia. (1976) *Gurian Musical Dialect – Work Songs*. Manuscript is kept in the private archive of Mindia Jordania. (In Georgian)

Sakhokia, Tedo. (1979). *Georgian Eloquent Expressions*. Tbilisi: Merani. (In Georgian)

Sakholia, Tedo. (1985). *Travelling Around*. Batumi: Sabchota Achara. (In Georgian)

Tsuladze, Apolon. (1971). *Ethnographic Guria*. Tbilisi: Merani. (In Georgian)

მაგალითი 1. აგუნა — ყურძნის წორვის სიმღერა

Our Father who art in heaven, hallowed be thy name.
 a - gu - ra a - gu - na gao - me - la - re - o - ho - o

Thy kingdom come, Thy will be done on earth as it is in heaven.
 box y do no na god me a re - c to ho o

Give us this day our daily bread.
 Cavers a - zo - Si fur - Ze r - o - to - ho - o

And lead us not into temptation, but deliver us from evil.
 sons c - zo - Si fur - oo - li - o - ho - ho - o

**რეგიონალური სტილის საკითხი ქართულ ხალხურ
საკრავიერ მუსიკაში
(სვანეთი)**

ქართული მუსიკალური ფოლკლორის არსებით თავისებურებას მრავალ-
ხმიანობასთან ერთად მრავალდიალექტიანობაც წარმოადგენს. საქართველოს
ყოველი რეგიონის (ისტორიული ადმინისტრაციული-ტერიტორიული ერთეუ-
ლის), ყოველი ეთნოგრაფიული ჯგუფის (ერთი ეთნოსის შემადგენელი ნაწ-
ილის) მუსიკალური შემოქმედება წარმოადგენს გარკვეულ მუსიკალურ-დი-
ალექტოლოგიურ ერთეულს, სადაც გამოკვეთილია მოცემული გეოგრაფიუ-
ლი არეალის რეგიონალური მუსიკალური სტილი.

ამჯერად ჩვენი ინტერესის სფეროშია სვანეთი, მისი მუსიკალური დია-
ლექტი, უფრო ზუსტად, საკრავიერ მუსიკაში გამოვლინებული რეგიონალური
სტილი.

ქართული მუსიკალური დიალექტოლოგია, როგორც მუსიკისმცოდნეობის
დამოუკიდებელი დარგი, არ არის ჩამოყალიბებული, თუმცა ამის საფუძველი
არსებობს. დღესდღეობით ქართული მუსიკალური დიალექტოლოგია წარმო-
ადგენს ფოლკლორისტიკის ნაწილს, ფაქტობრივად ასიმილირებულია მუსი-
კალურ ფოლკლორისტიკაში.

მუსიკისმცოდნეობაში დიალექტის ცნება ნასესხებია ენიდან. საცნობარო
და სპეციალური ლიტერატურის მიხედვით დიალექტი არის საერთო-სახალხო
ენის განშტოება, რომელიც მოცემული ენის საერთო ნიშნებთან ერთად მის-
თვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ნიშნებსაც ატარებს. დიალექტი შეიცავს
უფრო მცირე დიალექტურ ერთეულებსაც – კილოკავი, თქმა, ქცევა (გიგი-
ნეიშვილი და სხვ., 1961:XIX; ჯორბენაძე, 1989:7).

„მუსიკალური დიალექტის“ ცნებაში იგულისხმება გარკვეულ ტერიტო-
რიაზე გავრცელებული მუსიკალური ფოლკლორის სხვადასხვა სტილური თავ-
ისებურებების კომპლექსი (Ãi øi ãñóóó, 1968:41).

მუსიკალური დიალექტოლოგიის ფუძემდებლად აღიარებულია დიდი
უნგრელი კომპოზიტორი და ფოლკლორისტი ბ. ბარტოკი (1881-1945), რომელ-
მაც 1923 და 1925 წლებში გამოცემული შრომებით დაასაბუთა რუმინულ და
უნგრულ ფოლკლორში დიალექტების არსებობა. მაგრამ ბევრად ადრე, დ. არა-
ყიშვილმა (1873-1953) რუსულ ენაზე 1905 წელს გამოქვეყნებული ნაშრომით
(Ãðãóóð ãéóó, 1905), ფაქტობრივად საფუძველი ჩაუყარა მუსიკალურ დიალექ-
ტოლოგიას – ქართული მუსიკალური ფოლკლორის შესწავლას ცალკეული დია-
ლექტების მიხედვით. მან გამოკვეთა დამოკიდებულება ცალკეული რეგიონის
მუსიკალური შემოქმედებისადმი როგორც დამოუკიდებელი დიალექტოლოგიუ-
რი ერთეულისადმი. მაგრამ ხაზგასმით მიუთითებდა დიალექტთა ერთიანობის,
ერთი დასაბამის, „ერთი თესლის“ შესახებ (არაყიშვილი, 1925:5).

სხვადასხვა რეგიონის დიალექტურ განსხვავებასა და მათ მსგავსება-
საერთოობაზე მიუთითებდა ზ. ფალიაშვილი თავის წერილში სვანური ფოლკ-
ლორის შესახებ (კაშმაძე, 1948:109-110).

ქართული მუსიკალური დიალექტების გრ. ჩხიკვაძისეული კლასიფიკაცია დ. არაყიშვილის მსგავსად ემთხვევა ენობრივ დიალექტთა საკლასიფიკაციო სქემას, ანუ ემყარება ეთნოგრაფიული ჯგუფების მიხედვით დაყოფის პრინციპს (ჩხიკვაძე, 1960:XIV).

შ. ასლანიშვილი დიალექტთა კლასიფიკაციის პრინციპად იღებს მრავალბმიანობის ფორმებს (Äñëáí èò àëëë, 1957:411).

ვ. გვახარია გამოჰყო ქართულ დიალექტთა ორი წრე – აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული. მან ყურადღება მიაქცია ერთ მნიშვნელოვან ფაქტს – სვანური და მეგრული, რომლებიც ენობრივად განირჩევიან ერთმანეთისაგან, მუსიკალური თვალსაზრისით, დიალექტებს წარმოადგენენ (გვახარია, 1962:4).

ქართული დიალექტების კლასიფიკაციის პრინციპის გარკვევას მიეძღვნა ჩვენი სტატიები (შილაკაძე, 1979, 1996; Š ilakadze, 1998), რომლებშიც შეჯამებული იყო საკითხის ირგვლივ არსებული მოსაზრებანი და მოცემული იყო მუსიკალურ დიალექტთა კლასიფიკაციის პრინციპის თეორიული საფუძვლის გარკვევის ცდა. მის შემდეგ ქართული ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურა მნიშვნელოვანი ნაშრომებით შეივსო.

ამ საკითხს სპეციალური ნაშრომი მიუძღვნა ნ. მაისურაძემ (მაისურაძე, 1982, 1989). მან წარმოადგინა კონცეფცია ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის თანდათანობითი განვითარებისა, ცალკეულ მუსიკალურ დიალექტებად დიფერენციაციისა და ფორმირების შესახებ.

ქართული მუსიკალური ენის დიალექტებად დიფერენციაციაში ხაზგასმულია მრავალბმიანობის სხვადასხვა ტიპებისა და ფორმების როლი ე. ჭოხონელიძის მიერ (xí ðí í àëëäçä, 1986:22).

ე. გარაყანიძის ნაშრომში მუსიკალური დიალექტების შესახებ გამოყოფილია დიალექტის სტილური ნიშნების კომპლექსი (რომელშიც იგულისხმება მრავალბმიანობის გაბატონებული ტიპი, განვითარების დონე, ჰარმონია, კილო, აკორდიკა, კადანსები, მელოდიკა, ინტონაციური ფორმულები, მეტრი, რიტმი, ტემპი, შესრულების ფორმები, სტრუქტურა, შესრულების მანერა, ჟანრი, რეპერტუარი, სიტყვიერი ტექსტი). ამ კომპლექსში ე. გარაყანიძეს, ისევე როგორც წინამორბედ მკვლევრებს, მნიშვნელოვან ნიშნად მიაჩნია მრავალბმიანობის ტიპი და განვითარების დონე (Äððäëáí èäçä, 1990).

ამგვარად, მუსიკალური დიალექტების საკლასიფიკაციო სქემა ფაქტობრივად ენობრივი დიალექტების სქემას ემთხვევა. გარკვეული კორექტივი შეიტანა მასში ვ. გვახარიას აზრმა იმის შესახებ, რომ მუსიკალური დიალექტი უფრო დიდ გეოგრაფიულ არეალს მოიცავს, ვიდრე ენობრივი. მაგალითად, ქართლ-კახური ენობრივად ცალკე დიალექტებს წარმოადგენს, მუსიკალური თვალსაზრისით – ერთს (გვახარია, 1962:4; ასლანიშვილი, 1970). ამასთან დაკავშირებით ჩემს მიერ შემოთავაზებულ იქნა მუსიკალურ დიალექტში კილოკავის, როგორც დიალექტზე მცირე ერთეულის ცნება (შილაკაძე, 1979:89).

ენობრივი დიალექტი კილოკავის გარდა შეიცავს უფრო მცირე დიალექტურ ერთეულებსაც (თქმა, ქცევა). მუსიკაში კი მათი იდენტური ერთეული სიმღერის ვარიანტის დონეზე გამოიყოფა.

ყოველ დიალექტს ან ახლომდგომ დიალექტთა ჯგუფს რომელიმე საკრავის დომინირების ტენდენცია აქვს. მაგ., აღმოსავლეთ საქართველოს დია-

ლექტებში ფანდური, დასავლეთ საქართველოს ბარის დიალექტებში ჩონგური, სვანეთისათვის დამახასიათებელია ხემიანი საკრავი ჭუნირი, რომელიც ცნობილია აგრეთვე დასავლეთ საქართველოს მთის (რაჭა) და აღმოსავლეთ საქართველოს მთის რეგიონებში (თუშეთი, ხევსურეთი), ხოლო არფის ტიპის საკრავი ჩანგი მხოლოდ სვანეთშია შემოინახა.

სვანეთი – დასავლეთ საქართველოს ერთ-ერთი მაღალმთიანი რეგიონი მდებარეობს კავკასიონის მთავარი ქედის ცენტრალური ნაწილის სამხრეთ კალთებზე და კავკასიონის პარალელური სვანეთის ქედის ორივე კალთაზე. სვანეთის ქედი ჰყოფს სვანეთს ზემო და ქვემო სვანეთად, რომლებიც, შესაბამისად, ენგურისა და ცხენისწყლის ხეობებშია მოქცეული.

ზემო სვანეთს ბალის ქედი ჰყოფს ბალსზემო და ბალსქვემო სვანეთად. სვანურში ტრადიციულად, ოთხი კილო გამოიყოფა: ბალსზემოური, ბალსქვემოური – ზემოსვანური დიალექტები ენგურის ხეობაში, ლენტეხური და ლაშხური – ქვემოსვანური – ცხენისწყლის ხეობაში (თოფურია, 1931:IX; ონიანი, 1998:8). განსხვავება კილოებს შორის მოიპოვება როგორც ფონეტიკაში, ისე მორფოლოგია-სინტაქსსა და ლექსიკაშიც (შანიძე, და თოფურია, 1939:XIII). ამ დიალექტთა გამოყოფის ძირითად საფუძვლად ხმოვანთა სისტემაში არსებული სხვაობები არის მიჩნეული (შანიძე, 1981:321-322)]. სვანურ ენაში არსებული განსხვავებები ემთხვევა შესაბამის არეალში განსხვავებებს ყოფით რეალიებში. ამიტომ ეთნოლოგები, ენათმეცნიერთა მსგავსად, უპირატესობას ანიჭებენ სვანეთის ეთნოგრაფიული მასალის განხილვას ლოკალურ თავისებურებათა გათვალისწინებით (ბარდაველიძე, 1939:XII; ხარაძე და რობაქიძე, 1964:15-16). ეთნოგრაფიული და ენობრივი მონაცემები ცხადყოფს დიფერენცირებულად განხილვის აუცილებლობას, სვანური ენის კილოების გავრცელების არეალების მიხედვით.

გასათვალისწინებელია, რომ სვანური ენის ყოველი კილო ავლენს, თავის მხრივ, ტენდენციას დიფერენციისაკენ, ცალკეულ ხეობებსა და სოფლებში შესამჩნევია „წვრილწვრილი განსხვავებანი“ (შანიძე და თოფურია, 1939:XIV).

სვანურ მუსიკალურ დიალექტში უფრო მცირე დიალექტოლოგიურ ერთეულად დიფერენციაციის ფაქტი სამეცნიერო ლიტერატურაში კონსტატირებული არ არის, მაგრამ შიდადიალექტური სხვაობები გარკვეულწილად გაცნობიერებულია. ამაზე მეტყველებს დ. არაყიშვილის ერთი შენიშვნა, რომელიც მას გაკეთებული აქვს არა მიზანმიმართულად, საგანგებო დიალექტოლოგიური კვლევის პროცესში, არამედ ზოგადად: „ჩვენ ვლაპარაკობთ ჯერ ზემო სვანეთის სიმღერებზე, ქვემო სვანეთს არ ვეხებით, რომლის სიმღერებში გვხვდება რაჭისა და ლეჩხუმის მუსიკალური შემოქმედება“ (არაყიშვილი, 1950:13).

ასევე საინტერესოა ამ თვალსაზრისით ზემოთ ნახსენებ არქივში დაცული „სვანური ნადური“, დამუშავებული ილია ფალიანის მიერ, რომელსაც აქვს მინაწერი – „ქვემოსვანური კილო“ (არქივი, 1779).

სვანური მუსიკალური დიალექტის შიგნით არსებული ან არარსებული დიფერენციაციის დასადგენად, ანუ დიალექტზე მცირე ერთეულის – კილოკავების არსებობის დასადგენად საჭიროა ერთი ჟანრის ყველა სიმღერის ინტენსიური შესწავლა, ანუ შესწავლა ყველა თემში, სოფელში, ხეობაში.

წინამდებარე მოხსენება ეყრდნობა სვანური ხალხური შემოქმედების იმ ნიმუშებს, რომლებიც გამოქვეყნებულია ვ. ახოზაძის კრებულში და დაცულია

ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო მეთოდური ცენტრის ფოლკლორის განყოფილების არქივში. აღმოჩნდა, რომ სხვადასხვა სოფელში სულ რამდენიმე ერთი დასახელების სიმღერაა ჩანერილი. ესენია: „კვირია“ (ლენჯერი, ბალსზემო სვანეთში და ფარი, ბალსქვემოში), „ბარბალ დოლაშ“ (მესტია, ლანჩვალის ორივე ბალსზემოში), „ზარი“ (მუჟალი, უშგული ბალსზემოში, სასაში ლაშხეთის თემში, ფარი – ბალსქვემოში).

ინსტრუმენტული მუსიკის ნიმუშები საერთოდ ძალიან ცოტაა. სულ ორი-ოდე ჰანგი და სიმღერა აკომპანემენტით, ხემიანის თანხლებით: „დალა კოჯას ხელღაჟაღე“ – „დალი კლდეზე მშობიარობს“, ახოზაძე, 1957:129, 74), „ო, საბრელა ნამყსურ ჯაჭვლიან“ (ახოზაძე, 1957:88, 4), სამხმიანი სიმღერა ჩანგისა და ჭუნირის თანხლებით „მირანგულა“ (ახოზაძე, 1957:60, 16), ჩანგის დასაკრავები: „ჩანგის მელოდია“, „ჭუნირის მელოდია“ (არაყიშვილი, 1950:27, 28), „სოზარ ციოყ“ (არქივი, 1824), „ვორირაშა“ (არქივი, 1835).

ასევე ცოტაა გაუშიფრავი ფონოჩანანერებიც. ეს მასალა შესასწავლია. მაგრამ არსებულის საფუძველზეც შეიძლება გარკვეული დასკვნების გაკეთება.

სვანური ინსტრუმენტული ჰანგები არის ორხმიანი, სამხმიანობის ელემენტებით. ორხმიანობა პარალელურ კვინტებზეა აგებული. ჭუნირისა და ჩანგის თანხლებით სამხმიანი სიმღერა „მირანგულაში“ ჭუნირის პარტია ვოკალურის უნისონურს, ჩანგისა – მის აკომპანემენტს წარმოადგენს.

სვანურ ინსტრუმენტულ ნიმუშებში ასახულია სვანური სიმღერის ჰარმონიის არსებითი ელემენტები და ძირითადი ჰარმონიული ფუნქციები (ეოლიური კილოს I, VII, IV/5, გაფართოებული VII საფეხური).

სვანურ საკრავებზეც, ისევე როგორც სხვა დიალექტებში (აისახა მოცემული დიალექტის ძირითადი თავისებურებანი (მრავალხმიანობის ფორმა, კადანსები, აკორდიკა, მელოდიურ-ინტონაციური და მეტრულ-რიტმული მიმოქცევა-ბი).

ჭუნირის ჰანგები (ჩანგისაც) ხშირ შემთხვევაში წარმოადგენს საფერხულო სიმღერის ტრანსკრიპციას. აქ ვლინდება ინსტრუმენტული მუსიკის ტენდენცია საცეკვაო ჟანრისაკენ. ამავე დროს, ჰანგები არის ორხმიანი, სამხმიანი და შერეული – ორხმიანობა სამხმიანობის ელემენტებით (ეს უკანასკნელი უფრო ხშირად აკომპანემენტში გვხვდება). დამახასიათებელია პარალელური კვინტები, ნახევარკადანსები (რაც გაპირობებულია მუსიკალური ნაგებობის მრავალჯერ გამეორებით). ამასთანავე, ტონიკური საყრდენი მოცემულია, როგორც წესი, კვინტური თანახმოვანებით, VII საფეხური – სრული სახით.

სვანური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი ე. წ. გაფართოებული VII საფეხური (VII საფეხურის საყრდენზე კონსტრუირებული თანმიმდევრობა).

ინსტრუმენტული ჰანგები ფაქტობრივად სამხმიანი სიმღერების ინსტრუმენტულ ტრანსკრიპციას წარმოადგენს. ამის შესახებ თავის დროზე ვ. ახოზაძეც მიუთითებდა.

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ სვანური კულტურა, ენა, ადრე მოიცავდა უფრო ფართო ტერიტორიას, კერძოდ, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ჩრდილოეთ ნაწილსაც – ხევსაც. ამ საკითხზე ყურადღება გაამახვილა ნ. მაისურაძემ (მაისურაძე, 1989:50-51). ისტორიოგრაფიაში გამოთქმულია ვარაუდი დარიალის ხეობაში, ხევის ტერიტორიაზე წანართა ტომის განსახლე-

ბის შესახებ (ლორთქიფანიძე, 1954:32-34; მუსხელიშვილი, 1977:189). ნანარე-ბის სვანური ტომისადმი კუთვნილების შესახებ ნ. მარისა და ს. კაკაბაძის მოსაზრება სხვა წერილობითი წყაროებითაც გამაგრდა (გვასალია, 1970:753-756). ამ კონტექსტში ძალიან საინტერესოა მოხეურ მუსიკალურ დიალექტში სვანიზმების არსებობა, რაზედაც მიუთითებს ნ. მაისურაძე (მაისურაძე, 1989:50-51). ხევისა და სვანეთის მუსიკალურ კულტურათა ერთიანობას მხარს უნდა უჭერდეს არქეოლოგიური მასალაც – ყაზბეგის განძიდან (ძვ.წ. VI ს.) ბრინჯაოს პატარა ქანდაკებაზე გამოსახული მემუსიკე არფისებური საკრავით, რომელიც თვისებრივად სვანური ჩანგის იდენტურია. სვანური და მოხეური ეთნოგრაფიული რეალიების თანხვედრის სხვა მაგალითების დასახელებაც შეიძლება, მაგალითად, ფერთა სიმბოლიკა, ასახული უძველეს წეს-ჩვეულებებში (გიორგაძე, 1987:75), ენობრივი მონაცემები – იგულისხმება მსგავსი ფონეტიკური მოვლენები სვანური ენის კილოებსა და მოხეურ დიალექტში (ფუტყარაძე, 1998:261).

სვანური ჩანგის შორეული კავშირი დღევანდელი ხევის ტერიტორიაზე აღმოჩენილ ყაზბეგის განძში არსებულ ბრინჯაოს ქანდაკებაზე გამოსახულ საკრავთან ჩანს არა მხოლოდ მის კონფიგურაციასა და ტიპოლოგიურად მათ იდენტურობაში, არამედ ძალიან საინტერესო დეტალთა თანხვედრაში. ეს არის ყაზბეგელი მესაკრავის გამოსახულებაზე ცალკეული მოძრავი რგოლის (ჯაჭვის სიმულაცია?) არსებობა, რომელიც რელიქტისა და თუ რუდიმენტის სახით შენარჩუნებულია სვანური ჩანგის დეკორზე. ცნობილია, რომ ჯაჭვსაც რიტუალური დატვირთვა აქვს. სვანეთის ეკლესიებში დასტურდება ხატ-ჯვრებთან და სხვა საეკლესიო ნივთებთან ერთად შეწირული სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ვერცხლის ჯაჭვები (თაყაიშვილი, 1937:157; სილოგავა, 1986:269-270). ალბათ, ძნელია ეკლესიისათვის შეწირული ჯაჭვების სამუსიკო ინსტრუმენტის დეკორზე არსებულ მოძრავ რგოლთან კავშირის მტკიცება, მაგრამ ეს რგოლი, როგორც ჯაჭვის სიმბოლო, ამ ასოციაციას აღძრავს. მოძრავი რგოლი სვანურ ჩანგზე და წრიული ფორმის სხვა სიმბოლოები, ჯაჭვის (მისი რგოლის) იმიტაციას უნდა წარმოადგენდეს. სვანური ჩანგის მოძრავი რგოლი, რომელსაც ამჟამად მხოლოდ დეკორატიული და სხვა არავითარი ფუნქცია არ გააჩნია, ყაზბეგის განძის ბრინჯაოს ნივთის მთლიან კომპოზიციასთან, მასზე ასახული სიუჟეტის ძირითად პრინციპთან ასოცირდება.

„სვანური (ენა, მ. შ.) ტიპოლოგიურად ყველაზე ახლოს დგას საერთო-ქართველურ ფუძე-ენასთან... მას ქართველურ ენათა შორის განსაკუთრებული ადგილი უკავია მორფოლოგიური სტრუქტურის თვალსაზრისით... იგი ინარჩუნებს არქაულ სტრუქტურულ ელფერს, დამახასიათებელს საერთო-ქართველური ენობრივი მდგომარეობისათვის“ (გამყრელიძე და მაჭავარიანი, 1965:361-363).

ეს სიტყვები თამამად შეიძლება მივესადაგოთ სვანურ მუსიკალურ დიალექტს.

დამონებული ლიტერატურა

არქივი – ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო მეთოდური ცენტრის ფოლკლორ-ის განყოფილების არქივი.

არაყიშვილი, დიმიტრი. (1925). *ქართული მუსიკა*. ქუთაისი: მეცნიერება საქართველოში.

არაყიშვილი, დიმიტრი. (1950). *სვანური სიმღერები*. თბილისი: ხელოვნება.

ასლანიშვილი, შალვა. (1970). *ქართული (ქართლ-კახური) სიმღერების ჰარმონია*. თბილისი: განათლება.

ახობაძე, ვლადიმერ. (1957). *ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა. (შესავალი ქართულ და რუსულ ენებზე).

ბარდაველიძე, ვერა. (1939). *სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი*. I. ახალწლის ციკლი. ტფილისი: სსრკ აკადემიის საქართველოს ფილიალი.

გამყრელიძე, თამაზ. მაჭავარიანი, გივი. (1965). *სონანტა სისტემა და აბლაუტი ქართველურ ენებში*. თბილისი: მეცნიერება. (რეზიუმე რუსულ და ინგლისურ ენებზე).

გვასალია, ჯონდო. (1970). *წანარების ეთნიკური კუთვნილების საკითხისათვის*. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 59, №3:753-756. (რეზიუმე რუსულ და ინგლისურ ენებზე).

გვახარია, ვაჟა. (1962). *ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება*, თბილისი: ხელოვნება.

გიგინეიშვილი, ივანე; თოფურია, ვარლამ და ქავთარაძე, ივანე. (1961). *ქართული დიალექტოლოგია*, I. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

გიორგაძე, დალი. (1987). *დაკრძალვისა და გლოვის წესები საქართველოში*. თბილისი: მეცნიერება. (რეზიუმე რუსულ ენაზე).

თაყაიშვილი, ექვთიმე. (1937). *არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს*. პარიზი.

თოფურია, ვარლამ. (1931). *სვანური ენა*, I. ტფილისი: პედაგოგიური ინსტიტუტის გამომცემლობა.

კაშმაძე, შალვა. (1948). *ზაქარია ფალიაშვილი*. თბილისი: ხელოვნება.

ლორთქიფანიძე, მარიამ. (1954). *ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანების ისტორიიდან. მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის*. ნაკვეთი 31:11-51. (რეზიუმე რუსულ ენაზე).

მაისურაძე, ნინო. (1982). *ქართული მუსიკალური დიალექტების შესახებ. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე (ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია)*, 4:123-138. (რეზიუმე რუსულ ენაზე).

მაისურაძე, ნინო. (1989). *ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები*. თბილისი: მეცნიერება. (რეზიუმე რუსულ ენაზე).

მუხსელიშვილი, დავით. (1977). *საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები*. I. თბილისი: მეცნიერება. (რეზიუმე რუსულ ენაზე).

ონიანი, ალექსანდრე. (1998). *სვანური ენა (ფონოლოგიისა და მორფოლოგიის საკითხები)*. თბილისი: პედაგოგიური უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

სილოგავა, ვალერი. (1986). *სვანეთის წერილობითი ძეგლები. I. ისტორიული საბუთები და სულთა მატინეები*. ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევები და სამეცნიერო-საცნობარო აპარატი დაურთო ვალერი სილოგავამ. თბილისი: მეცნიერება (რეზიუმე ფრანგულ ენაზე).

ფუტყარაძე, ტარიელ. (1998). ქართველურ ენებში ე. წ. „საფეხურებრივი უმლაუტისა“ და რელატიური ქრონოლოგიის ზოგი საკითხისათვის. კრებულში: ფუტყარაძე, ტარიელ (მთ. რედ.). *ქართველური მემკვიდრეობა, II*. (გვ. 255-263). ქუთაისი: ქართული ენა. (რეზიუმე ინგლისურ ენაზე).

შანიძე, აკაკი. (1981). უმლაუტი სვანურში. *თხზულებანი 12 ტომად*, ტ. II. გვ. 321-374 თბილისი: მეცნიერება.

შანიძე, აკაკი და თოფური, ვარლამ (შემდგენლები). (1939). *სვანური პროზაული ტექსტები, I, ბალსზემოური კილო*. თბილისი: სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.

შილაკაძე, მანანა. (1979). ქართული მუსიკალური დიალექტები. *მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის*. XX:85-91 (რეზიუმე რუსულ ენაზე).

შილაკაძე, მანანა. (1996). ქართული მუსიკალური დიალექტები და მისი ამოცანები. კრებულში: ფუტყარაძე, ტარიელ. (მთ. რედ.). *ქართველური მემკვიდრეობა, I*. (გვ. 271-276). ქუთაისი: ქართული ენა, (რეზიუმე რუსულ ენაზე).

ჩიკვაძე, გრიგოლ. (1960). *ქართული ხალხური სიმღერა. I*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო. (შესავალი ქართულ და რუსულ ენებზე).

ჯორბენაძე, ბესარიონ. (1989). *ქართული დიალექტოლოგია. I*. თბილისი: მეცნიერება. (რეზიუმე რუსულ და ინგლისურ ენებზე).

Äðàèèø àèèè (Äðàè-èàà), Äi èðèè. (1905). *Èðàð èèè í ðððè ðàçàèð èý äððçèí ñèí é (èàðð àèèí í-èàððð èí ñèí é) í àðí àí í é í àñí è. Ì í ñèàà: Õèí í ððàð èý È. Ì àí ùø í àà*.

Äñèàí èø àèèè, Ø àèàà. (1957). *Í àðí àí ù à í ñí í àñ ðððí í í èè ðððçèí ñèèð èí í í çèðí ðí à. Ä ñàí ðí èèà: Õñèðèèàçà Äí òí í (ðàà.). Äððçèí ñèàý í óçý èàèùí àý èòèùò òðà. (ñòð. 410-445). Ì í ñèàà: Äí ñ. í óçý èàèùí í à èçààðàèùñòàí*.

Äððàèàí èàçà, Ýàèø àð. (1990). *Äððçèí ñèèà í óçý èàèùí ù à àèàèàèò ù è èð àçàèí í í ò í í ø àí èà. Äàðí ðàð àðàð èàí àèààðñèí é àèññàððàðèè. Õàèèèñè*.

Äí ø í àñèèè, Äèààèí èð. (1968). *Õððàèí ñèèà í àñí é Çàèàðí àò üý. Ì í ñèàà: Ñí à. èí í í çèðí ð. (Õàèñòð í àñàí í à ðñí. è òð. ýçý èàð)*.

×í òí í àèèàçà, Äàñààèè. (1986). *Í í àèí òí ðñ òí ðí àèàí àð ðððçèí ñèí é í àðí àí í é í í ñ à èí ñ-í í é í óçý èè. Ðàñíí óàèèèàí ñèàý í àó-í àý èí í ó àðàí òèý Äí í ðí ñú í àðí àí í àí í í í àí àí èí ñèý. (ñòð. 22-24). Äí ðàí í è: Ñí þ ç Èí í í çèðí ðí à Äððçèè, Õàèèèñèàý Äí ñ. Èí í ñàðààðí ðèý*.

Šilakadze, Manana. (1998). Zu den Grundlagen einer georgischen Musikdialektologie. In: *Georgika*, 21, S. 148-154.

ON REGIONAL STYLE IN GEORGIAN INSTRUMENTAL MUSIC /SVANETI/

Georgian musical folklore is characterized not only by vocal polyphony but also by a diversity of regional styles (musical dialects). Traditional music of different regions (historical administrative-territorial units), of every ethnographic group (part of a single, integral ethnos) forms a certain musical-dialectal unit expressing the regional musical style of the given geographical area.

This paper deals with Svaneti, a province of the western part of Georgia. The topic of our discussion is a musical dialect, or, to be more exact, the regional style reflected in instrumental music.

Georgian musical dialectology, as a separate branch of musicology, has not been fully established yet, though the foundation for its study has already been laid. Today Georgian musical dialectology is a part of ethnomusicology, and in fact has been assimilated by ethnomusicologists.

The notion of "dialect" is borrowed in musicology from linguistics. According to the reference books and special literature dialect is a branch of the common language of the people, with common features with the "mother language" and with some of its own characteristic traits. A dialect contains even smaller dialectal units (accent, utterance, turn of speech), (I. Gigineishvili et al., 1961:XIX; Jorbenadze, 1989:7).

The notion "musical dialect" means a unity of various stylistic features of traditional musical culture widespread in a certain area (Goshovski, 1969:41).

Bela Bartok (1881-1945) is considered to be a founder of musical dialectology. But much earlier, in his work published in the Russian language (D. Arakishvili, 1905), D. Arakishvili (1873-1953) in fact, laid the foundation of musical dialectology - he began to study Georgian traditional music according to separate dialects. He treated traditional music of separate regions as an independent dialectal unit. At the same time Arakishvili emphasized the unity of different Georgian dialects, underlining their common "origin", and the common "seeds" (Arakishvili, 1925:5).

Zakharia Paliashvili also referred to the differences between the dialects of various regions, never forgetting their common features (see Kashmadze, 1948:109-110).

Grigol Chkhikvadze's classification of Georgian musical dialects, like that of D. Arakishvili, coincides with the classification scheme of the language dialects, i.e. it is based on the principle of the division according to the ethnographic groups (Gr. Chkhikvadze, 1960:4)

Sh. Aslanishvili's dialectal classification is based on the forms of polyphony. (Aslanishvili, 1957:411).

V. Gvakharia defined two groups of Georgian dialects: one - eastern Georgian, the other western Georgian. He paid attention to a very important fact: Svan and Megrelian, differing from each other linguistically (as different languages) are dialects from a musical point of view (Gvakharia, 1962:4).

I have dedicated a few articles to the classification of Georgian musical dia-

lects (Shilakadze, 1979, 1996, 1998) in which I have summed up ideas on the topic. I have also made some attempts to define the theoretical basis for the classification principle. Since then the sphere of ethnomusicology has been enriched by quite a few interesting works.

N. Maisuradze dedicated a special work to the problems of Georgian musical dialects (Maisuradze, 1882, 1989). She presented a concept about the development of the Georgian root musical language, and its division into different musical dialects (Maisuradze, 1990:107).

In the classification of Georgian musical dialects E. Chokhanelidze specially underlines the role of the types and forms of polyphony (Chokhanelidze, 1986:22).

In his work E. Garakanidze distinguishes a complex of stylistic features (comprising the prevailing type of polyphony, the level of its development, harmony, scale, chords, cadences, melodies, intonation formulas, time, rhythm, tempo, manner of performance, structure, genre, repertoire and the text). E. Garaqanidze, like his predecessors, thinks that the most important features are the type of polyphony and the level of its development (E. Garakanidze, 1990).

Thus, the classification scheme of musical dialects generally coincides with that of the language dialects. A correction was introduced by V. Gvakharia, who suggested that a musical dialect covered a larger geographical area than the language dialect did. For instance Kartlian and Kakhetian language dialects are different whereas from the musical point of view they are the same (Gvakharia, 1962:4; Sh. Aslanishvili 1970). In this connection I have suggested a notion of accent as a smaller unit than the musical dialect unit (Shilakadze, 1979:89).

Every dialect or group of kindred dialects has a tendency to have a dominant instrument. For instance in eastern Georgian dialects it is the panduri, a stringed instrument (three-string long-neck lute), in the lowland dialects of western Georgia - the chonguri, also a stringed instrument (four string long-neck instrument), in Svaneti it is the chuniri, a bowed instrument (this instrument is known in the highland regions of western Georgia, e.g. Racha, and in the mountainous regions of eastern Georgia - Tusheti and Khevsureti). A lyre-like instrument, the changi has been preserved only in Svaneti.

Svaneti, the highest mountainous region of western Georgia, is situated on the southern slopes of the central part of the main Caucasian mountain range and on both inclines of the Svaneti mountain range parallel with the Caucasus. The Svaneti range divides Svaneti into two parts - Upper and Lower Svaneti, which are situated in the basins of the Enguri and Tskhenisdskali rivers respectively.

The Bali mountain range divides Upper Svaneti into Bals-zemo (above the Bali) and Balskvemo (below the Bali) Svaneti.

Four dialects can be identified in Svaneti: Balszemouri (above the Bali) Balskvemouri (below the Bali), Upper Svanetian dialects in the Enguri basin, and Lower Svaneti in the Tskhenidskali gorge (Topuria, 1931:9; Oniani, 1998:8). The difference between the dialects can be found in phonetics, morphology, syntax and vocabulary (A. Shanidze, V. Topuria, 1939:8). The main basis for distinguishing the dialects is the differences in the vowel system (Shanidze, 1981:321-322). In the Svan language the differences coincide with those in everyday realities in the given area. That is why ethnologists, like linguists, give preference to the study of the ethnographical materials of Svaneti

taking into consideration the local characteristics (Kharadze, Robakidze, 1964, p. 15-16; Bardavelidze, 1939, p. 12).

Judging by the ethnographic and linguistic data it is clear that they should be discussed separately according to the areas of the dissemination of the dialects of the Svan language.

It should be remembered that each dialect of the Svan language reveals its own tendency towards differentiation. In different gorges and villages more subtle local differences can be noticed (Shanidze, Topuria, 1939:XIV).

In the Svan musical dialect so far no case of differentiation between smaller dialectal units has ever been stated in scholarly literature, but intra-dialectal differences have been defined to some extent. This is attested to by one of the remarks of D. Arakishvili which he made in general, not as a result of a purposeful dialectal research: "We, first of all, speak about Svanetian songs in general, not touching upon Lower Svaneti where the affinity to the traditional music of Racha and Lechkhumi can be noted" (Arakishvili, 1950:13).

From this point of view "Svanuri Naduri" (Svan harvest song) studied by Ilya Paliani, deserves special attention. The song has an inscription "Lower Svanetian Dialect" (Archives, Svaneti, N1779).

To define existing or non-existing differentiation within the Svan musical dialect, or to determine the existence of an accent, a smaller unit than a dialect, it is necessary to thoroughly study a genre (to study it in every community, village or gorge), and also to study all the songs of the given genre.

The presented paper is based on the samples of Svan traditional music published in V. Akhobadze's collection of Svanetian traditional songs (Akhobadze, 1957) which are kept in the archives of the Folklore Department of the Scientific Methodological Centre of People's Art. It turned out that in different villages only a few same songs were recorded. These are: Kviria (Lenjeri in Balszemo Svaneti and Pari in Balskvemo Svaneti) Barbar Dolash (Mestia, Lanchvali, Both in Balszemo Svaneti), Lament (Muzhali, Ushguli - in Balszemo Svaneti; Sasashi, in Lashkheti community, Pari - in Balsqvemo Svaneti).

There are just a couple of tunes and songs accompanied by musical instruments; "Dala Kojas Khelghvazhale" accompanied by a bowed instrument Chuniri ("Dali gives birth to a child on a rock", song N74 on p. 129 in Akhobadze, 1957), "Oh, Sabrela Manqsur Jachvlian" (song N3, p. 81), "Oridiashu" (song N4, p. 88), "Mirangula", sung in three parts, is accompanied by the Chuniri (bowed instrument) and the Changi (lyre. Akhobadze, 1957:60). There are also instrumental tunes - "A Melody for the Changi", "A Melody for the Chuniri" (Arakishvili, 1950, N27, No 28), "Sozar Tsioq" (Archives, N1824), "Vorirusha" (Archives, N1835).

As for the archived audio-recordings some are still to be transcribed. According to the available material certain conclusions can be reached.

Svan instrumental tunes consist of two parts with occasional three parts. Two parts are built on parallel fifths. In "Mirangula", sung in three parts with the accompaniment of the chuniri and changi, the chuniri is in unison with the vocal part and the changi accompanies them.

The samples of the Svan instrumental music follow the main elements of harmonic functions (I, VII, I₄₅ of the eolian scale, step 7).

The Svan instruments, like other dialects, reflect the main characteristic features of the given dialect (the form of polyphony, cadences, chords, melody - intonational and rhythmic peculiarities).

The Chuniri tunes (and the changi tunes as well) in most cases are transcription of vocal melodies of round dances. Instrumental music reveals its tendency towards the dancing genre. At the same time the tunes are two-part, three-part or mixed (two parts with the elements of three parts - most often this occurs in the accompaniment). Parallel fifths, semi-cadences (conditioned by the frequent repetition of the musical structure) are very characteristic. At the same time, the tonic basis, as a rule, is represented by fifth consonance, the 7th step as a triad. Svan songs are characterized by the so-called expanded 7th step (the sequence of I, VII = I (I₆₄), I = VII, I; constructed on the basis of the 7th step).

Instrumental melodies in fact are instrumental versions of three-part songs. This was also noted by V. Akhobadze (Alhobadze, 1957).

According to the suggestion of some scholars, the earlier Svan culture and language covered a larger territory, namely the northern part of the east Georgian highlands (region Khevi) as well. N. Maisuradze specially stressed this (Maisuradze, 1989:50-51). Historiography suggests that the "Dsanari" tribe populated the territory of Khevi in the Dariali gorge (Lordkipanidze, 1954:32-34; Muskhelishvili, 1977:189). N. Marr's and S. Kakabadze's assumption about the Dsanars' belonging to the Svan tribe has been supported by other written sources (Gvasalia, 1970:753-756). In this context the existence of stylistic features of Svan traditional singing in the Mokhebian musical dialect is of great importance (Maisuradze, 1989:50-51). The common character of the Khevi and Svan musical cultures is further supported by the archaeological findings in the Kazbegi hoard (6th c. BC): a small figure of a musician with a harp-like instrument which is identical to the Svanetian Changi. I could refer to other examples of the coincidence of the Svan and Mokhebian cultures, such as the colour symbolism reflected in ancient customs and traditions (Giorgadze, 1987:75), and linguistic data, based on the identical phonetic phenomena in the accents of the Svan language and in the Mokhebian dialect (T. Putkaradze, 1998:261).

The relationship of the Svan changi with the musical instrument from the bronze figure discovered in the Qazbegi hoard in the territory of Khevi is revealed not only by their configuration and their typological identity, but also by the coincidence of details. These include separate moving rings (simulating a chain?) on the Qazbegi musician, which as rudiments or remains have survived in the design of the Svan changi. It is well known that a chain also has a ritual significance. In Svan churches there are silver chains of various sizes and shapes donated to the church together with crosses, icons and other churchware (E. Taqaishvili, 1910:157, Silogava, 1986:269-270). It might be controversial to try to prove the connections between the chains donated to the church and the moving rings in the design of the musical instrument, but this ring, as a symbol of a chain, brings up this association. The moving ring on the Svan changi and other circular symbols must be an imitation of a chain (of its rings). The moving

ring of the Svan changi, which now has only an aesthetic function, is associated with the whole composition of the bronze artefact of the Qazbegi hoard with the main principle of the plot it depicts.

"The Svan language is typologically the closest to the common Georgian root language... It occupies a special place among the Kartvelian languages by its morphological structure... It retains the archaic structural features characteristic of all common Kartvelian linguistic situations" (Gamqrelidze, Machavariani, 1965:361-363).

These words can be freely applied to the Svan musical dialect as well.

Translated by LIANA GABECHAVA.

References

- Akhobadze, Vladimer. (1957). *Collection of Georgian (Svanetian) Folk Songs*. Tbilisi: Teknika da Shroma. (In Georgian. Foreword in Georgian and Russian)
- Arakishvili (Arakchiev), Dimitri. (1905). *Short Essey of Development of Georgian (Kartli-Kakhetian) Folk Song*. Moscow: K. Menshov Press. (In Russian)
- Arakishvili, Dimitri. (1925). *Georgian Music*. Kutaisi: Metsniereba Sakartvoloshi. (In Georgian)
- Arakishvili, Dimitri. (1950). *Svanetian Songs*. Tbilisi: Khelovneba. (In Georgian)
- Aslanishvili, Shalva. (1957). Folk Origins of the Harmonic Language of Georgian Composers. In Tsulukidze, Anton (Ed.) *Georgian Musical Culture* (pp. 410-445). Moscow: State Musical Press. (In Russian)
- Aslanishvili, Shalva. (1970. 2nd Ed.). *Harmony of Georgian (Kartli-Kakhetian) Folk Choral Songs*. Tbilisi: Ganatleba. (In Georgian)
- Bardavelidze, Vera. (1939). *Calendar of Svan Traditional Holidays. 1 – New Year Cycle*. Tbilisi: Georgian Branch of the Academy of Science of Soviet Union. (In Georgian)
- Chkhikvadze, Grigol. (1960). *Georgian Folk Song. 1 - East Georgia* (Collection of songs). Tbilisi: Sabchota Sakartvelo. (Introduction in Georgian and Russian)
- Chokhonelidze, Evsey. (1986). On Some Problems of Georgian Folk Polyphonic Music. (Abstract). In Jordania, Joseph (Ed.) *Problems of Traditional Polyphony* (pp. 22-24). Borjomi: Union of Georgian Composers & Tbilisi State Conservatoire. (In Russian)
- Futkaradze, Tariel. (1998). On so Called „Stage Umlaut“ and Relative Chronology in Kartvelian Languages. In Futkaradze, Tariel (Ed. in Chief) *Kartvelian Heritage*, 2 (pp. 255-263). Kutaisi: Kartuli Ena. (In Georgian. Summary in English)
- Gamqrelidze, Tamaz, and Machavariani, Givi. (1965). *System of Sonants and Ablaut in Kartvelian Languages*. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian. Summary in Russian and English)
- Garakanidze, Edisher. (1990). *Georgian Musical Dialects and their Interrelationship*. Abstract of PhD Dissertation. Tbilisi. (In Georgian)
- Gigineishvili, Ivane, Topuria, Varlam and Kavtaradze, Ivane. (1961). *Georgian Dialectology*, 1. Tbilisi: Tbilisi State University Press. (In Georgian)
- Giorgadze, Dali. (1987). *Burial and Mourning Rites in Georgia*. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian. Summary in Russian)

- Goshovsky, Vladimir. (1968). *Ukrainian Songs from Zakarpatiye*. Moscow: Soviet Composer. (In Russian. Texts of the songs in Russian and Ukrainian)
- Gvakharia, Vazha. (1962). *Development of Georgian Musical Systems*. Tbilisi: Khelovneba. (In Georgian)
- Gvasalia, Jondo. (1970). On the Ethnic Identification of Tsanasrs. *Bulletin of the Academy of Science of Georgian SSR* 59; N3:753-756
- Jorbenadze, Besarion. (1989). *Georgian Dialectology. 1*. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian. Summary in Russian and English)
- Kashmadze, Shalva. (1948). *Zakharia Paliashvili*. Tbilisi: Khelovneba. (In Georgian)
- Lordkipanidze, Mariam. (1954). From the History of the Unification of Feudal Georgia. In *Materials for the History of Georgia and Caucasias*, Chapter 31:1-51. (In Georgian. Summary in Russian)
- Maisuradze, Nino. (1982). On Georgian Musical Dialects. *Bulletin of the Academy of Science of Georgia (Series of the History, Archaeology, Ethnography and the History of Arts)* 4:123-138. (In Georgian. Summary in Russian)
- Maisuradze, Nino. (1989). *Georgian folk Music and its' Historical-Ethnographic Aspects*. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian. Summary in Russian)
- Muskhelishvili, David. (1971). *Main Topics of the Historical Geography of Georgia, 1*. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian. Summary in Russian)
- Oniani, Alexander. (1998). *Svan Language (Questions of Phonology and Morphology)*. Tbilisi: Pedagogical University Press. (In Georgian)
- Shanidze, Akaki. (1981). Umlaut in Svan Language. In Akaki Shanidze, *Writings in 12 Volumes*, Vol. 2 (pp. 321-374). Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian)
- Shanidze, Akaki, and Topuria, Varlam (Eds). (1939). *Svanetian Prosaic Texts, 1, Upper Svanetian (Balszemouri) Mode*. Tbilisi: Academy of Science of USSR Press. (In Georgian)
- Shilakadze, Manana. (1979). Georgian Musical Dialects. *Materials for Ethnography Georgian* XX:85-91 (In Georgian. Summary in Russian)
- Shilakadze, Manana. (1996). Georgian Musical Dialectology and Its' Aims. In: Futkaradze Tariel (Ed. in Chief). *Kartvelian Heritage*, 1 (pp. 271-276). Kutaisi: Kartuli Ena (In Georgian. Summary in Russian)
- Š ilakadze, Manana. (1998). Zu den Grundlagen einer georgischen Musikdialektologie. In: *Georgika*, 21, S. 148-154.
- Silogava, Valeri. (1986). Written Sources of Svaneti. 1 – Historical Sources and Chronicles of Souls. Texts were prepared, research and indexes prepared by Valeri Silogava. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian. Summary in French)
- Takaishvili, Ekvtime. (1937). *Archaeological Fieldwork in Lechkhum-Svaneti in 1910*. Paris (In Georgian)
- Topuria, Varlam. (1931). *Svanetian Language, 1*. Tbilisi: Pedagogical Institute Press. (In Georgian)

ქართული მრავალღერძიანი სალამური – ლარჯამ-სონინარი

ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს დასავლეთ საქართველოს ორ ეთნიკურ რეგიონში – სამეგრელოსა და გურიაში უძველესი მრავალღერძიანი სალამურის, ე. წ. „პანის ფლეიტის“ ქართული ნაირსახეობის შესწავლა.

ქართული ხალხური საკრავითა და საკრავიერი მუსიკით ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს ვიყავი დაინტერესებული. ჩემი პირველი ნაშრომი, რომელიც სტუდენტთა სამეცნიერო კონფერენციისთვის მოვამზადე სწორედ მრავალღერძიან სალამურს ეძღვნებოდა (1982). ინსტრუმენტარიუმით დაინტერესება იმითაც იყო განპირობებული, რომ ჩემი ხელმძღვანელი ბ-ნი კ. როსებაშვილი ქართული ხალხური საკრავების შესანიშნავი მცოდნე და მკვლევარი გახლდათ. მას გააჩნდა უამრავი ეთნოგრაფიული მასალა და ფონო ჩანაწერები ამ სფეროში, ხშირ შემთხვევაში ჩვენი კვლევა სწორედ მის მიერ მოპოვებულ მასალაზე იყო დაფუძნებული.

ქართულ ფოლკლორისტიკაში სრულიად სამართლიანადაა დამკვიდრებული აზრი იმის შესახებ, რომ ქართულ ხალხურ საკრავს, რაც არ უნდა მდიდარი ტექნიკური და მრავალფეროვანი მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებები გააჩნდეს, მას, უმეტეს შემთხვევაში, მაინც თანხლების ფუნქცია ენიჭება და მაღალგანვითარებული მრავალხმიანი ვოკალური ტრადიციის გვერდით შედარებით მოკრძალებულად გამოიყურება, მაგრამ ეს ფაქტი სრულიადაც არ გამორიცხავს საკრავისა და საკრავიერი მუსიკის მნიშვნელოვან როლს ქართულ ხალხურ ყოფაში.

როგორც ცნობილია, მუსიკალური სივრცის წყობა და გამომსახველობითი სისტემა ხალხის მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკას გამოხატავს. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ მრავალღერძიან სალამურმა თითქმის პირვანდელი სახით შემოგვინახა ის უძველესი დასაკრავები, რომლებიც საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების ჩამოყალიბებას. უკანასკნელი ექსპედიცია, რომელიც ქართული მრავალღერძიანი სალამურის შესწავლას დაეთმო, მოეწყო 1958 წელს, სამეგრელოსა და გურიაში, ამ დროს ეს საკრავი თავისი არსებობის უკანასკნელ დღეებს ითვლიდა, მაგრამ ის მასალა, რომელიც მაშინ იქნა მოპოვებული ძალზე მნიშვნელოვანია და ფასდაუდებელ სამსახურს გვინევს ამ უძველესი საკრავის კვლევისას.

პანის ფლეიტა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაშია გავრცელებული. მისი გავრცელების არე იწყება ჩრდილო ამერიკის ეკვატორული ზოლიდან, გადადის ოკეანეთში, დასავლეთ პოლინეზიასა და მელანეზიაში, ვრცელდება ინდოჩინეთსა და ჩინეთში, გვერდს უვლის ინდოეთს და გადადის აფრიკაში. იგი ფართოდ არის გავრცელებული წინა აზიასა და ევროპაში, რუსეთში, უკრაინაში, მოლდავეთსა და ლატვიაში (Nõmõ ái õi – Eõõ òi à, 1936). საქართველოში პანის ფლეიტა მხოლოდ ორ ეთნოგრაფიულ კუთხეს – სამეგრელოსა და გურიას მოიცავს, თუმცა არსებობს ცნობები, რომ იგი გურიის მოსაზღვრე

იმერეთსა და აფხაზეთშიც ყოფილა გავრცელებული. ლაზი მეცნიერის ის-კანდერ ციტაშის ცნობით მრავალღერძიანი სალამური ოსტვინონის სახელწოდებით ლაზეთშიც ყოფილა გავრცელებული. საქართველოს სხვა რეგიონებში ამ საკრავის არსებობა არ დასტურდება, თუმცა მეცხოველეობა საქართველოს სხვა მთიან რეგიონებშიც იყო გავრცელებული. ამ ფაქტთან დაკავშირებით ძალზე საინტერესო მოსაზრება აქვს მოტანილი ინსტრუმენტული მუსიკის თანამედროვე მკვლევარს თ. ჟვანიას: „სამეგრელოში, სადაც პანის ფლეიტა არის გავრცელებული, ვხვდებით ბერძნული მითიური პანის მსგავს პერსონაჟს „ოჩოკოჩს“ – თხაკაცს, ამ პერსონაჟის სხვა კუთხეებში არსებობაზე დღემდე არავითარი ცნობა არ მოგვეპოვება. ლარჭემისა და „ოჩოკოჩის“ ერთ რეგიონში არსებობა შემთხვევითი არ არის და მათ შორის არის უშუალო კავშირი, მით უმეტეს რომ, პროტობერძნული კულტურის ცენტრად იბერიულ-კავკასიურ ცივილიზაციას მიჩნევენ“ (ჟვანია, 1988:20).

პანის ფლეიტამ, როგორც ერთ-ერთმა უძველესმა საკრავმა, იმთავითვე მიიპყრო მკვლევართა ყურადღება. მათ შორის არიან: კ. პაქსი, ე. ჰორნბოსტელი, ზ. ნადელი, ფ. ბენი, ი. მაცივესკი, ვ. ბელიაევი, ვ. სტემენკო-კუფტინა, ქართველი მკვლევარები: ი. ჯავახიშვილი, დ. არაყიშვილი, კ. როსებაშვილი, ე. ჭოხონელიძე, დ. ალავიძე, მ. შილაკაძე, ა. მსხალაძე, თ. ჟვანია. განსაკუთრებით მინდა გამოვყო ცნობილი არქეოლოგის სტემენკო-კუფტინას ნაშრომი რუსულ ენაზე: „ქართული ხალხური მუსიკის უძველესი ინსტრუმენტული საფუძვლები“, 1936 წ. ეს არის ერთ-ერთი პირველი ფუნდამენტური ნაშრომი ქართულ მრავალღერძიან სალამურზე, სადაც ავტორი ცდილობს განსაზღვროს ამ საკრავის როლი ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარების ისტორიაში. ნაშრომის ერთ-ერთ მთავარ ღირსებას წარმოადგენს მასში თავმოყრილი ისტორიულ ეთნოგრაფიული მასალა და მდიდარი ბიბლიოგრაფია.

მრავალღერძიანი სალამური ლარჭემ-სოინარი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული საქართველოს უძველეს წარსულთან, თუმცა ამის დამადასტურებელი მატერიალური თუ წერილობითი ძეგლები არც თუ ისე მრავლად მოგვეპოვება. ამ მხრივ საყურადღებოა ხეთური ქვის სტელა რუმ-კალედან, რომელზეც გამოსახულია წვეროსანი მამაკაცი წელზე სატევრით, ცალ ხელში პურის თავთავი უჭირავს, ხოლო მეორეში 6 ღერძიანი სალამურის მსგავსი საგანი, აღსანიშნავია, რომ საქართველოშიც სწორედ 6 ღერძიანი სალამური იყო გავრცელებული. რაც შეეხება დამწერლობით ძეგლებში დაცულ ტერმინებს სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში ლარჭემი, როგორც საკრავის სახელწოდება არ გვხვდება, რადგან იგი ამ საკრავის კუთხური სახელწოდებაა და დაკავშირებულია მცენარე ლერწამთან, რომლისაგანაც იგი მზადდება. სულხან-საბასთან ვხვდებით ტერმინ სასტვინელს, რომელიც აკადემიკოს ივანე ჯავახიშვილის აზრით, იგივეა, რაც ბერძნული სირინგსი; სირინგსი კი საყოველთაოდ ცნობილი მრავალღერძიანი სალამურია. სოინარს კი სულხან-საბა შემდეგნაირად განმარტავს „სტვირნი შეწყობით შენებულნი“. (ორბელიანი სულხან-საბა, 1966)

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ლარჭემ-სოინარი მწყემსის საკრავია. ამის ნათელი დასტურია თვით სალერჭემო და სასოინარე დასაკრავები (იხ. სასოინარე დანართი). მეგრელი მწყემსის კინი ფიფიას ცნობით არსებობდა სამი სალერჭემო დასაკრავი, რომელსაც ფარა ემორჩილებოდა. პირველ დასაკრავ-

ზე იგი მიდიოდა საძოვარზე, მეორე დასაკრავზე ფარა ძოვდა, ხოლო მესამეზე შინ ბრუნდებოდა. (კ. როსებაშვილის მოძიებული მასალა). ლარჭემ-სოინარს მარტო მწყემსურ ყოფაში არ ეკავა დიდი ადგილი. იგი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სხვა ყოფით მომენტებთანაც. ეს საკრავი მუდამ თან ახლდათ მონადირეებს, და მას სასიგნალო საშუალებად იყენებდნენ. ლარჭემზე უკრავდნენ ღამე მგზავრობისას, რათა განედევნათ ავი სულები, მასზე უკრავდნენ მზისა და მთვარის დაბნელებისას. ლარჭემი მიცვალებულთა სულების მოხმობის ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალება იყო (მაკალათია, 1941). ლარჭემს გასართობადაც იყენებდნენ. იყვნენ მასზე ვირტუოზი შემსრულებლებიც, რომლებიც ხშირად, თურმე, ბულბულებსაც გამოიხმობდნენ.

გურიამი სოინარი სასიგნალო საკრავს წარმოადგენდა, მის ხმაზე იკრიბებოდნენ მონადირეები და მიდიოდნენ კვერნაზე სანადიროდ (N̄b̄āθ̄ á̄ī θ̄ - Ē̄ōī ð̄ēī ð̄, 1936) არსებობდა სოინარზე დაკვრის საინტერესო ფორმა, რომელსაც სტეშენკო-კუფტინამ სოინარული რეფრენები შეარქვა. იგი 6 ნაწილისაგან შედგებოდა და თან ახლდა რეჩიტაციული დეკლამაცია, სოინარული რეფრენები სრულდებოდა ნადის შესვენების დროს, მეცნიერმა იგი ჩაინერა სოინარზე ცნობილი შემსრულებლის ვარდენ მეფარიშვილისაგან და აღნიშნავს, რომ ამგვარი ციკლური ფორმის არსებობა მოწმობს მრავალღერძიანი სალამურის ძალზე მაღალგანვითარებულ კულტურაზე (N̄b̄āθ̄ á̄ī θ̄ - Ē̄ōī ð̄ēī ð̄, 1936).

ლარჭემ-სოინარის სპეციფიკური ჟღერადობიდან გამომდინარე, იგი ძალზე იშვიათად შედიოდა ანსამბლში სხვა ინსტრუმენტებთან, თუმცა მაინც არსებობს ცნობა იმის შესახებ, რომ იგი გვხვდებოდა დაირასა და ხის ჩასაბერ საკრავ ოყესთან ერთად (კ. როსებაშვილის მიერ მოპოვებული მასალა). ცნობილია სხვა შემადგენლობაც: ლარჭემი, დოლი და ჭუნირი. ყოველივე ზემოთქმულიდან ნათლად ჩანს, რომ ლარჭემ-სოინარი ორგანულად იყო დაკავშირებული ხალხის ყოფასთან და მას გარდა პრაქტიკული დანიშნულებისა, მაგიური ფუნქციაც გააჩნდა (მაკალათია, 1941).

ქართულ მრავალღერძიან სალამურს ძალზე ორიგინალური ფორმა აქვს (იხ. დანართი, სურ. 1), რომელიც იქმნება მიღების სიმეტრიული განლაგებით: ორი გრძელი მილი შუაში, ხოლო შედარებით მოკლე მილები განაპირა მხარეებზე. საკრავის ეს ფორმა მკაცრად არის დაკანონებული ორივე რეგიონში, იგი ძალზე იშვიათია და ერთადერთი სხვა ქვეყნებში გავრცელებულ მრავალღერძიან სალამურებს შორის. მეგრულ ლარჭემსა და გურულ სოინარს შორის განსხვავება მხოლოდ ზომებშია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საკრავი მზადდება ლერწმისაგან, რომელიც მის დასამზადებლად ვარგისია აგვისტოსა და სექტემბერში, ამ დროს იგი გამომშრალია და საკრავის კეთებისას არ სკდება. სასურველია საკრავი დამზადდეს ერთი ხისაგან. საბანე ღეროებისათვის ირჩევენ ძირის მუხლებს, ხოლო მომცრო ღეროებისათვის – წვეროსას. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ლარჭემ-სოინარის მკეთებლები თავადვე იყვნენ მასზე შემსრულებლები. ისინი ცდილობდნენ საკრავისათვის ის წყობა მიეცათ, როგორი ბგერითი და ინტერვალური კომბინაციების შექმნაც სურდათ. ე.ი. საკრავის წყობა დამოკიდებული იყო მკეთებლის სმენით კორექციაზე. ამიტომ სხვადასხვა მკეთებლის მიერ დამზადებულ საკრავს სხვადასხვა წყობა ჰქონდა. მართალია ბგერებს შორის ინტერვალური კავშირი არ არის დაკანონებული, მაგრამ საკ-

რავის წყობის ძირითადი პრინციპი მაინც დაცულია. ეს არის საბანე ლეროე-ბიდან ორივე მხარეს გარკვეული ინტერვალებით მაღლა სვლა.

ლარჭემ-სოინარის თითოეულ მილს თავისი სახელწოდება აქვს. სამეგრელოში ორ შუაში მდებარე გრძელ მილს მუბნე ჰქვია, ორ გვერდით მდებარეს – გემაჭყეფალი ან მეშხვაშე ანუ დამწყები, ხოლო ორ დანარჩენს მეჭიფანე ანუ პირველი ხმა. გურიაში სოინარის უგრძესი მილებიდან ერთს ჰქვია დიდი ბანი, მეორეს კი – პატარა ბანი. ხოლო დანარჩენებს – მესამე, მეოთხე, მეხუთე და მეექვსე ხმა. გარდა ამისა სხვა სახელწოდებებიც არსებობდა: პირველს – ბანი, მეორეს – საშუალო, მესამეს – წყება, მეოთხეს – გადატანილი, მეხუთეს – მოძახილი, ხოლო მეექვსეს კი კრიმანჭული. როგორც ვხედავთ ლარჭემ-სოინარის თითოეული მილის სახელწოდება იდენტურია ქართული ხალხური სიმღერების ხმათა სახელებისა, რაც, უდავოდ, მათი ურთიერთკავშირის ერთ-ერთი ნათელი დადასტურებაა. ქართველი ადამიანის მუსიკალური აზროვნება იმთავითვე ისე მკაცრად იყო მოქცეული ტრადიციული მრავალხმიანი აზროვნების ჩარჩოებში, რომ საკრავშიც აშკარად იგრძნობა ვოკალური მრავალხმიანობისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი ნიშან-თვისებების განივთება. ეს ურთიერთკავშირი კიდევ უფრო კარგად შეიგრძნობა ე. წ. ნირზის დროს. ეს არის ლარჭემზე შესრულების ძალზე საინტერესო ფორმა, რომელიც გულისხმობს შეჯიბრს ორ მელარჭემეს შორის. ამ დროს ლარჭემი იყოფოდა ორად და შემსრულებელი უკრავდა 3 ლერზე. ეს ლერები იყო მუბნე, მეშხვაშე და მეჭიფანე ანუ ბანი, შუა და პირველი ხმა. ნირზის დროს იქმნებოდა საინტერესო და ორიგინალური ინტონაციები, იმარჯვებდა ის, ვინც უფრო დიდხანს და უფრო მრავალფეროვან დასაკრავს შეასრულებდა. რადგან ლარჭემ-სოინარზე დასაკრავები ორხმიანია, შემსრულებელს ერთად უნდა აეჭღერებინა ორი მილი, რაც ტექნიკურად რთული იყო, რისთვისაც საჭირო ხდებოდა სუნთქვის სწორი განაწილება, რათა ორივე ბგერა თანაბარი სიძლიერის ყოფილიყო. ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორი ამ დროს მოძრაობის სისხარტე იყო (როგორც ცნობილია ლარჭემ-სოინარის ლეროები დახურული საორღანო მილის პრინციპს ემყარება).

ლარჭემ-სოინარის ბგერათა დიაპაზონი მოიცავს კვინტას ან სექსტას, მაგრამ, ჩამოყალიბებული კილო აქ არ არის, შეინიშნება მხოლოდ კილო-ტონალური ჩანასახი. ამ საკრავის ტექნიკური თავისებურებიდან გამომდინარეობს ისიც, რომ ზოგჯერ დასაკრავი მთავრდება არა ტონიკურ ბგერაზე ანუ ყველაზე გრძელ მილზე, არამედ მის გვერდით მდებარე მეშხვაშეზე (აქ ტონიკა პირობითია და იგულისხმება ის ბგერა, რომელიც ყველაზე ხშირად მეორდება).

ლარჭემ-სოინარის დასაკრავებში (იხ. მაგ. 1 და 2) ხშირია პარალელური სეკუნდებითა და ტერციებით, ასევე კვარტებით მოძრაობა, დასაწყისში მეტრ-რიტმი გამოკვეთილი არ არის, თუმცა თავიდანვე მკვეთრად იგრძნობა ფრაზების დაბოლოვება. ყოველი ფრაზა მთავრდება მთავარი ბგერის შემომღერებით, რაც ქმნის კადანსს, რომელიც ტიპურია ქართული ხალხური ვოკალური მუსიკისათვის. აღსანიშნავია, რომ მე-7 საფეხურის ფუნქციას მეგრულ დასაკრავებში ასრულებს ყველაზე გრძელი მილი ანუ მუბნე, ხოლო პირველი საფეხურისას – ე. წ. მეშხვაშე. გურულ დასაკრავებში საყრდენი ბგერა არის ბანი. ლარჭემ-სოინარის დასაკრავებში ნათლად ჩანს, რომ საკრავში განივთე-

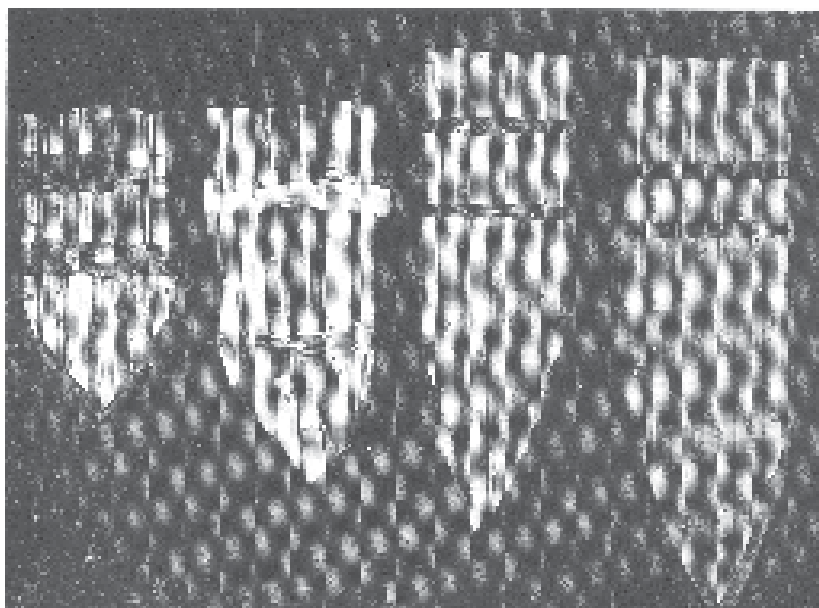
N̄oàò áí ǵ -Éòò òèí à, Ààèáí òèí à. (1936). *Ǽððáí àèò èà èí nò ðóí áí ò àèúí ù à í n̄í áú ãððòǵè -n̄èí è í ððí áí í è í òcú èè. Òèàèòà í áí à. Áí n̄í òcáè Áððòcèè.*

References

- Javakhishvili, Ivane. (1938). *Main Questions of the History of Georgian Music*. Tbilisi: Federation. (In Georgian)
- Makalatia, Sergi. (1941). *History and Ethnography of Samegrelo*. Tbilisi: Mkharetmtsodneobis Sazogadoeba. (In Georgian)
- Orbeliani, Sulkhan-Saba. (1966). *Georgian Dictionary*, Vol. 2. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo. (In Georgian)
- Rosebashvili, Kakhi. (1960). Megrelian Larchemi (Panpipe). *Sabchota Khelovneba* 7:49-52. (In Georgian)
- Rosebashvili, Kakhi. (1981). *Georgian Folk Songs* (Songbook). Tbilisi: Georgian Branch of the USSR Muzfond. (In Georgian)
- Steshenko-Kuftina, Valentina. (1936). *Ancient Instrumental Foundations of Georgian Folk Musik. Panpipe*. Tbilisi: Gosmuzei (State Museum) of Georgia. (In Russian)
- Zhvania, Tinatin. (1988). *Georgian Folk Blown Instruments*. Diploma Work. Fund N 599 of the Tbilisi State Conservatoire Library. (In Georgian)
- Zhvania, Tinatin. (2001). Georgian Musical Instruments and Polyphony. In Tsurtsumia, Rusudan (Ed. in Chief) *Problems of Sacred and Secular Polyphony*. Reports of the International Scientific Conference Dedicated to the 3000th Anniversary of Georgia's Statehood and the 2000th Anniversary of Christ's Birth (pp. 260-267). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (In Georgian)

სურათი 1. ქართული მრავალღერძიანი სალამური – ლარჭემ-სოინარი (წბაბ ან -
წბბ ბბ, 1936:XII)

FIGURE 1. The Georgian multi-stemmed pipe – Larchem-Soinari (Steshenko-Kuftina, 1936:XII)



მაგალითი 1. მწყემსური

EXAMPLE 1. Mts'k'emsuri

ლარჭემის ნყოზა
 Mode of Larchemi

♩ = 72

ვოუ ვოუ ვოუ ვოუ ვოუ ვოუ ვოუ ვოუ ვოუ ვოუ ვოუ ვოუ
 ვოუ ვოუ ვოუ ვოუ

მაგალითი 2. მწყემსური

EXAMPLE 2. Mts'k'emsuri

ლარჭემის ნყოზა
 Mode of Larchemi

მრავალხმიანობის ტიპების ურთიერთმიმართების საკითხისათვის მოკალსურ და საკრავიერ მუსიკაში

საკრავები და საკრავიერი მუსიკა ფოლკლორის ის დიდი და მნიშვნელოვანი სფეროა, რომელიც ხალხური მუსიკალური შემოქმედების არა მარტო იარაღს, არამედ ერის მატერიალურ კულტურასაც წარმოადგენს. სწორედ ამიტომ, ხალხური საკრავების შესწავლა შეუძლებელია საერთო კულტურულ-ისტორიული პროცესის გათვალისწინების გარეშე, რასაც ამ უკანასკნელ პერიოდში დიდი ყურადღება ეთმობა.

საკრავიერი მრავალხმიანობის განვითარება არსებითად დაკავშირებულია ვოკალურ კულტურასთან და წარმოდგენილია მისი განხილვა ვოკალური ტრადიციების გარეშე, თუმცა ეს ურთიერთდამოკიდებულება ხშირად პარადოქსულია. მთელ რიგ მრავალხმიან კულტურებში ცოტა რამ არის ცნობილი საკრავიერი მრავალხმიანობის შესახებ და პირიქით, განვითარებული მრავალხმიანი საკრავიერი კულტურის მქონე ქვეყნებში პრიმიტიული ორხმიანობის კვალიც კი არ ჩანს. რა არის ეს?! – კომპენსაცია? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას მოგვიანებით შევეცდებით.

როგორც ცნობილია, საქართველოში განვითარებული ვოკალური მრავალხმიანობის ფონზე, საკრავიერი მუსიკის ხვედრითი წილი გაცილებით ნაკლებია, თუმცა ეს სრულიადაც არ აკნინებს საკრავიერი მუსიკის მნიშვნელობას და მის ესთეტიკურ მხარეს (შილაკაძე, 1970:3-4; იხ. აგრეთვე შილაკაძე ამ წიგნში). საქართველოში გავრცელებული საკრავების დიდი უმრავლესობა თანხლების ფუნქციას ასრულებს და სავარაუდოა, რომ საკრავებზე შესრულებული დასაკრავები ძირითადად ერთხმიანი სიმღერის ან ცეკვების აკომპანემენტს წარმოადგენდა (სამხმიანი სიმღერები თანხლებით შედარებით გვიანდელი მოვლენაა) (შილაკაძე, 1970:17).

საქართველოში გავრცელებული სიმებიანი საკრავებიდან ყველაზე დიდი პოპულარობით, 3 სიმიანი ფანდური და 4 სიმიანი ჩონგური სარგებლობენ. ფანდური – გავრცელებულია აღმოსავლეთ საქართველოს როგორც ბარში, ისე მთაში (შილაკაძე, 1970:13). ჩონგური – გავრცელებულია დასავლეთ საქართველოში (სამეგრელო, გურია, აჭარა). სხვადასხვა კუთხის ჩონგურები გარეგნულად არ განსხვავდებიან (შილაკაძე, 1970:36). ფანდური და ჩონგური სიმებიანთა ჩამოსაკრავ ქვეჯგუფს მიეკუთვნება, მაგრამ მათზე ჩამოკვრა განსხვავებულად ხდება. ამ საკრავების ძირითადი ფუნქცია სიმღერების აკომპონემენტია (თუმცა, არსებობს დასაკრავების ცალკეული ნიმუშებიც), რომელიც ძირითადად ჰომოფონიურია და ნაკლებად შეიცავს სასიმღერო ელემენტებს, რაც, ჩვენი აზრით, ამ საკრავების კონსტრუქციითა და დაკვრის შესაძლებლობებით არის განპირობებული.

ქართული ხემიანი საკრავი ჭიანური გავრცელებულია სვანეთში (ჭუნირი), რაჭაში (ჭიანური), ხევსურეთსა და თუშეთში (ჭიანური). მე-20 საუკუნის დასაწყისში ის ცნობილი იყო გურიაშიც ჭიანურის სახელწოდებით (შილა-

კაძე, 1970:57). ეს საკრავიც, როგორც სხვა დანარჩენი, თანხლების ფუნქციას ასრულებს (ხევესურეთსა და თუშეთში იგი სოლო შესრულებისთვისაც გამოიყენებოდა).

დაკვირვებებმა ცხადყო, რომ ჭიანური (ჭუნირი) ვოკალურ მუსიციურ-ბასთან უფრო ახლოსაა, ვიდრე ჩონგური და ფანდური. ჩვენი აზრით, ეს ხემიანი საკრავის ბუნებითაა განპირობებული, რადგანაც მასზე ხემის საშუალებით შესაძლებელია რამდენიმე გაბმული ბგერის მიღება, ხოლო ხემის გასმა-გამოსმა ჩასუნთქვა-ამოსუნთქვასთან ასოცირდება. აქედან გამომდინარე ჭუნირს მეტი შესაძლებლობა გააჩნია მიბაძოს ვოკალურ პარტიას ანუ ხმას, ვიდრე ჩონგურს და ფანდურს. ჩვენი აზრით, ჩასაბერი საკრავები თავისი კონსტრუქციის მეშვეობით ყველაზე ახლოს დგანან ვოკალურ ტრადიციებთან. მაგალითად, თუშეთში სალამურზე დაკვრამ გარკვეული გავლენა მოახდინა თუშურ სასიმღერო მანერაზე.

ჩასაბერი საკრავი თავისი ბუნებით ერთხმიანია, მრავალხმიანი ჩასაბერი საკრავი სპეციფიკურ მოვლენას წარმოადგენს. სწორედ ამიტომ, მისი შესწავლა ვოკალურ ტრადიციებთან მიმართებაში ძალზე მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია.

საქართველოში მრავალღეროვანი ჩასაბერ საკრავებს მიეკუთვნება: ორმაგი ჩასაბერები – გუდასტვირი, ჭიბონი, ორმაგი სტვირი და მრავალღეროვანი – ლარჭემ-სოინარი (სოინარის შესახებ იხ. ნ. შველიძის სტატია ამ ნიშნში).

ჩვენს ყურადღებას შევაჩერებთ მხოლოდ ორმაგ ჩასაბერ საკრავებზე. გუდასტვირის, ჭიბონისა და ორმაგი სტვირის გავრცელების არეალი საქართველოში დღეისათვის ძალზე შეზღუდულია. ამ საკრავების კონსტრუქციის, მათზე შესრულების წესისა და რეპერტუარის შესახებ დიდი და ძალზე საინტერესო მასალა არსებობს. ამასთან, ყველა ნაშრომი ძირითადად გუდასტვირისა და ჭიბონს ეხება, რაც შეეხება ორმაგი ჩასაბერების მეორე ტიპს – ორმაგ სტვირს, მათზე ცოტა რამ არის ცნობილი (შილაკაძე, 1970:77).

ჩვენი აზრით, ამ მხრივ საინტერესოა ხაიშის (სვანეთი) განძი, რომელიც აღმოაჩინა ალ. ჯავახიშვილმა 1948 წ. ეს არის პატარა ოქროს საკიდი, რომელზეც გამოხატულია „წყვილლულიან სალამურზე დამკვრელი ადამიანის ფიგურა“ (ჩვ. ნ. I საუკუნე) (ჯავახიშვილი, ალ., 1958:43). დიდ მადლიერებას გამოვხატავთ ბ-ნ ალ. ჯავახიშვილის მიმართ ნეგატივის მონოდებისათვის (იხ. დანართი, სურ. 1).

ივ. ჯავახიშვილის მიხედვით, დაბადების ბაქარისეულ თარგმანში წერია: „სტვირი ჰო ავლოსს“ (ჯავახიშვილი, ივ., 1990:172), საიდანაც მეცნიერი საყურადღებო დასკვნას აკეთებს: „ე. ი. სტვირი მსგავსი ჩასაბერი საკრავის ბერძნულ სახელს – ავლოსს უდრის“ (ჯავახიშვილი, ივ., 1990:178). თუ გავიხსენებთ კურტ ზაქსის აზრს, რომ ავლოსი თითქმის ყოველთვის ორმაგ ჰობოს ან კლარნეტს გულისხმობდა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ქართული სტვირიც, როგორც წესი, წყვილად ფუნქციონირებდა (Çağrı, 1957:154).

საქართველოში გავრცელებული ასკილის სტვირების დამზადების წესი აღწერილი აქვს ივ. ჯავახიშვილს (ჯავახიშვილი, ივ., 1990:174). ამ საკრავზე 1998 წლამდე უკრავდა გიორგი მიჩნიგაური, რომელიც საგურამოს რაიონის სოფელ ახალსოფელში ცხოვრობდა. ამ შემსრულებლის ადრეული ჩანაწერე-

ბი საკრავთმცოდნე ფოლკლორისტმა კახი როსებაშვილმა მოგვანოდა.

ორმაგი ჩასაბერების ტექნიკურად გაუმჯობესებულ ვარიანტს წარმოადგენს გუდასტვირი, რომელიც დღეს, მხოლოდ რაჭაში და აჭარაში – ჭიბონის სახელით ფუნქციონირებს. თუმცა, ცნობილია რომ საქართველოში მისი 6 სახეობა იყო გავრცელებული: ქართლური გუდასტვირი, რაჭული ფშტვირი ან სტვირი, ფშაური სტვირი, ლაზური ჭიბონი, აჭარული ჭიბონი და ჯავახური თულუმი (როსებაშვილი, 1984). რაჭულ სტვირზე შესრულებული დასაკრავის ბანი ბურდონულია, რაც არ არის უცხო რაჭული ვოკალური მრავალხმიანობისთვის (იხ. მაგ. 1).

ასევე ახლოსაა ვოკალური მრავალხმიანობის ნიმუშებთან ქართლური დასაკრავი გუდასტვირზე „თინანო“ (იხ. მაგ. 2).

ორმაგი ჩასაბერების სიახლოვეზე ვოკალური მრავალხმიანობის ტრადიციებთან მეტყველებს აჭარულ ჭიბონზე შესრულებული დასაკრავებიც (იხ. მაგ. 3).

ესოდენ მჭიდრო კავშირი ვოკალურ მრავალხმიანობასა და ორმაგ ჩასაბერ საკრავებს შორის, როგორც ჩანს, უნდა აიხსნას ორივე მათგანის უშუალო კავშირით სუნთქვის პროცესთან, რომელიც განმსაზღვრელია, როგორც ჩასაბერ საკრავებზე შესრულების, ასევე სიმღერისათვის. ძალზე საინტერესოა, რომ ვოკალურ მუსიკირებასა და ჩასაბერ საკრავებს შორის კავშირზე ყურადღება გამახვილებული იყო ხუთი ათასი წლის წინათ – ძველ ეგვიპტეში ერთი და იმავე იეროგლიფით აღინიშნებოდა როგორც სიმღერა, ასევე ფლეიტაზე დაკვრა (Åðñâð, 1941:172).

ყურადღებას იმსახურებს ფაქტი, რომელიც მოყვანილია ლიტველი მუსიკისმცოდნის ზ. სლავიუნასის მიერ წიგნში „სუტარტინესი“. როგორც ცნობილია, ლიტვაში ვოკალურ სუტარტინესთან ერთად არსებობს საკრავიერი სუტარტინესის ორი ტიპი:

- 1) ვოკალური სუტარტინესი, შესრულებული საკრავებზე და
- 2) წმინდა საკრავიერი სუტარტინესი.

ჩვენი ყურადღება შევაჩერეთ პირველი ტიპის სუტარტინესზე ანუ ვოკალურზე, რომელიც სრულდება ჩასაბერ საკრავებზე (სკუდუჩი და დაუდიტეს), უფრო იშვიათად, სიმებიან საკრავებზე (კანკლესი). ის სუტარტინესი, რომელიც სრულდება ჩასაბერ საკრავებზე, წმინდა ვოკალური სუტარტინესისაგან მხოლოდ ტემპრით გამოირჩევა, ხოლო კანკლესზე შესრულებული სუტარტინესი ძალზე განსხვავდება ვოკალურისაგან, მასში იცვლება მელოდიაც და რიტმიც (Ñëàâp í àñ, 1972:50).

შინაგან კავშირზე, რომელიც არსებობს ჩასაბერ საკრავებსა და ვოკალურ მუსიკირებას შორის, მრავალი საინტერესო მოსაზრებაა გამოთქმული. კ. ვერტკოვი წერს: „აღმოსავლეთ სლავების წარსულის სწორად გაგებისათვის სტვირს (იგულისხმება ორმაგი ჩასაბერი საკრავი – ქ. ნ.) ძალზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ეს საკრავი თავისი ბუნებით ორხმიანია და მისი შექმნა გამოწვეულია ხალხურ მუსიკაში ანუ ხალხურ სიმღერაში მრავალხმიანობის გაჩენით“ (Åððñî ã, 1975:38-41).

ესტონელი მუსიკისმცოდნე ი. ტინურისტი ხაზგასმით აღნიშნავს ურთიერთკავშირს ვოკალურ მრავალხმიანობასა და ორმაგ ფლეიტას შორის, ძალ-

ზე საინტერესო ეთნიკური ჯგუფის, სეტუს მაგალითზე: „ორხმიანი საკრავის, როგორსაც წარმოადგენს წყვილლულიანი ფლეიტა, გავრცელებისათვის საჭირო იყო ერთი მნიშვნელოვანი პირობა, და ეს პირობა სეტუს ხალხურ მუსიკაში არსებობდა – მრავალხმიანობა, კონკრეტულად ორ და სამ ხმიანი სიმღერა“ (Ün öðn, 1980:32).

როგორც ვხედავთ, ზემოთხსენებული ავტორები კავშირს ვოკალურ მრავალხმიანობასა და ორმაგ ჩასაბერ საკრავებს შორის განიხილავენ ცალკეული ლოკალური ტრადიციის მაგალითზე. ჩვენ კი, მიგვაჩნია, რომ ეს პარალელები შესაძლოა განხილულ იქნას უფრო ვრცლად, საერთოდ ვოკალური და საკრავიერი (ორმაგები) მრავალხმიანობის ტრადიციათა დამთხვევის ფაქტის კონსტატაციითაც. ანუ შესაძლოა, ეს დამთხვევა აიხსნას მრავალხმიანი აზროვნების რეალიზაციით, როგორც ვოკალურ, ისე საკრავიერ (ჩასაბერ) მუსიკაში (Aï ðäi è, 1989:225-226, 231-233).

ორმაგი ჩასაბერი საკრავების შედარებით-ტიპოლოგიურმა შესწავლამ ერთ საყურადღებო დასკვნამდე მიგვიყვანა – ორმაგი ჩასაბერი საკრავების გავრცელების არეალი უშუალოდ ემთხვევა ვოკალური მრავალხმიანობის კერებს: ინგლისი, ირლანდია, შოტლანდია, ხმელთაშუა ზღვის აუზის ქვეყნები, საქართველო, ეგვიპტე, დასავლეთ და სამხრეთ სლავები, უკრაინა, ბელორუსია, მორდვა და სხვა. აქ, შესაძლოა, დაიბადოს კანონზომიერი კითხვა: რითი უნდა აიხსნას ორმაგი ჩასაბერი საკრავების არსებობა იმ რეგიონებში, სადაც არ არის ვოკალური მრავალხმიანობა? ეს ეხება უზბეკეთს, თურქმენეთს, დაღესტანს, აზერბაიჯანს, სომხეთს და სხვა... ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ ქვეყანაში გავრცელებულია აგებულებით მსგავსი ორმაგი ჩასაბერი საკრავები, ხოლო ამ ხალხებს, როგორც ცნობილია, არ გააჩნია ვოკალური მრავალხმიანობის ტრადიცია. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ამ რეგიონებში გავრცელებულ ორმაგ ჩასაბერ საკრავებს აქვთ უნისონური ჟღერადობა და მათზე მხოლოდ ერთხმიან მელოდიებს ასრულებენ უნისონში, ორ მილზე (ძალიან იშვიათია ბურდონი, რაც, თავისთავად, ცალკე კვლევის საგანს შეადგენს), გაორმაგება კი ემსახურება ტემბრული ელფერის გაძლიერებას. აქედან გამომდინარე, ორმაგი ჩასაბერი საკრავების არსებობისას გასათვალისწინებელია თვით საკრავის ტიპი, ე.ი. მიღების სიგრძე, თვლების რაოდენობა და მათი განლაგება. გამონაკლისს წარმოადგენს კარპატების რეგიონის ზოგიერთი ეთნიკური ჯგუფი, ეგვიპტე და სამხრეთ საქართველოში – ჯავახეთი, სადაც უნისონური სიმღერის ტრადიციის არსებობისას ასევე გვხვდება ორმაგი ჩასაბერი საკრავები. ჩვენი აზრით, ჯავახეთის წარსულიდან გამომდინარე, დანარჩენ რეგიონებსაც უნდა ჰქონდეს გარკვეული ისტორიული ახსნა.

ადამიანის ფსიქოფიზიოლოგიური თავისებურებებიდან გამომდინარე, ვოკალურ მუსიკას ხშირ შემთხვევაში განმსაზღვრელი როლი აკისრია მუსიკალურ საკრავებზე შესრულების ფორმისა და ტიპის ჩამოყალიბებაში, ხოლო ესოდენ მჭიდრო კავშირი ვოკალურ მუსიციურებასა და ჩასაბერ საკრავებს შორის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სუნთქვის პროცესით არის განპირობებული.

ამგვარად, სახეზეა მჭიდრო კავშირი ვოკალურ მუსიციურებასა და მრავალხმიან ჩასაბერ საკრავებს შორის. პრინციპულად მნიშვნელოვანია, რომ

ეს პარალელები არ იფარგლება მხოლოდ მრავალხმიანობის ფაქტის არსებობით და აერთიანებს ისეთ მნიშვნელოვან ფაქტორებს, როგორიცაა მრავალხმიანობის ფორმა, ინტერვალიკა, მელოდიის ტიპი და ა.შ.

სწორედ ამიტომ, შემთხვევითი არ არის, რომ ორმაგ ჩასაბერ საკრავებზე მორდვაში ჟღერს ბურდონი, ბალკანეთში – სეკუნდები, დასავლეთ საქართველოში – პოლიფონია, ხოლო აღმოსავლეთში – ბურდონი.

ამ კავშირების შემდგომმა შესწავლამ შესაძლოა ნათელი მოჰფინოს გამქრალ ცივილიზაციებში მრავალხმიანობის არსებობას, რაც, თავის მხრივ, დაგვეხმარება მრავალხმიანი აზროვნების ტიპის ისტორიული სურათის დადგენაში.

დამოწმებული ლიტერატურა

არაყიშვილი, დიმიტრი. (შემდგენელი). (1950). *რაჭული ხალხური სიმღერები*. სანოტო კრებული. თბილისი: ხელოვნება.

როსებაშვილი, კახი. (შემდგენელი). (1981). *ქართული ხალხური სიმღერები*. სანოტო კრებული. თბილისი: სსრკ მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება.

როსებაშვილი, კახი. (1984). *ქართული ჩასაბერი საკრავები*. გუდასტვირი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო ნაშრომების ხელნაწერთა ფონდი, №4846.

შილაკაძე, მანანა. (1970). *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. თბილისი: ხელოვნება. (რუსული და გერმანული რეზუმეები).

ჯავახიშვილი, ალექსანდრე. (1958). ხაიშის განძი. *მნათობი*, 3:13-14.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ხელოვნება.

Ãäðëí ä, Êí í ñàí òëí . (1975). *Ðóññëëä í àðí äí ù ä í òçý èäëýí ù ä èí ñò ðóí äí ò ù*. Êäí èí ðää: Í äòëä.

Ãðáäð, Ðí ì äí . (1941). *Ëñò í ðëý í òçý èäëýí í é òëýò òðù*. ò. 1. Æ.1. Êäí èí ðää: Í í èëòëçäò.

Æí ðäáí èý, Êí ñëð . (1989). *Ãðçëí ñëí ä ò ðääëðëí í í ä í í äí äí èí ñëä ä í ääðí àðí äí í èí í ò äññò ä í í äí äí èí ñí ù ò òëýò òð*. Çäëëñë: Õí èääðñëäò. (ინგლისური რეზუმეები).

Çäëñ, Êóðò (1937). ì òçý èäëýí í -ðäí ðäòë-äñëëä äí çðäí èý è èí ñòðóí äí òð äðäáí èð Ãðäëí ä. Ä éí : Ãðáäð, Ðí ì äí (ðäääëñí ð). ì òçý èä äðäáí ääí í èðä. (ñòð. 150-180). Êäí èí ðää: Í òçäç, Êäí èí ðäääññí ä í òääëäí èä.

Ñëäâí í äñ, Çäí í í . (1972). *Ñóò äðò èí äñ. ì í äí äí èí ñí ù ä í äñí è èëò í äññí äí í àðí ää*. Êäí èí ðää: Í òçý èä. Êäí èí ðäääññí ä í òääëäí èä.

Õí í òðëñò, Êë ð. (1980). *Ñäòñëäý í àðí äý ò èäëòä*. Ä éí : Ðóëòäë, Ë. (Ðää.). Õëí í í -Çäí ðñëëé í òçý èäëýí ù é ò í èýëëí ð è äçäëí í ñäýçë ñ ñí ñäáí èí è òëýò òðäí è. (ñòð. 32-37). Êäí èí ðää: Í òçý èä.

სურათი 1. პატარა ოქროს საკიდი, რომელზეც გამოხატულია „წყვილსულიან სალამურზე დამკვრელი ადამიანის ფიგურა“ (ჩვ. ნ. I საუკუნე). (ჯავახიშვილი, ალ., 1958:43).

FIGURE 1. A small gold pendant showing "a human figure playing the two-stemmed pipe" (1st c.AD) (Javakhishvili, A., 1958:43).



მაგალითი 1. აქ ყველა უნდა დავლოცო. რაჭა. (არაკიშვილი, 1950:74; №24)
EXAMPLE 1. aq kvela unda davlototso. Racha. (Arakishvili, 1950:74, N24).

Moderato

გუდასტვირი
gudastviri

A musical score for a piece titled 'aq kvela unda davlototso' from Racha. The score is written for a voice and guitar. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line is in the upper staff, and the guitar line is in the lower staff. The lyrics are written in Georgian and Latin script below the notes. The score consists of two systems of music. The first system has two measures, and the second system has two measures. The lyrics for the first system are: 'aq kve - la u - nda da - vlo - tso, u - vro - si, ga - sa - zrd - li - tso.' The lyrics for the second system are: 'vis ka - rze ka - rgad mo - su - lxart, ga - gi - xdet cka - lo - be - li - o.'

მაგალითი 2. თინანო. ბერიკული დასაკრავი. ქართლი (როსებაშვილი, 1981:73 №44)
EXAMPLE 2. Tinano. Kartli. (Rosebashvili, 1981:73 N44)

გუდასტვირი
gudastviri

მაგალითი 3. საცეკვაო. აჭარა. (როსებაშვილი, 1981:69 №40)
EXAMPLE 3. Dance. Achara. (Rosebashvili, 1981:69 N40)

ჭიბონი
Chiboni

.. 12

ქართული გალობის სკოლები და ტრადიციები

ქართული გალობის რომელი ძირითადი სკოლებისა და ტრადიციების ნიმუშები მოგვეპოვება ჩვენ დღეს? რა წარმომავლობისაა ან არაა და რა სახელწოდებებს უნდა ატარებდნენ ისინი?

სანამ ამ კითხვებზე პასუხის გაცემას შევეცდებოდეთ, შეგახსენებთ თეზისს, რომლის თანახმად ქართული გალობის ყოველ სკოლას კანონიკური საფუძველი ერთი აქვს, რაც ყველაზე ნათლად სამხმინო ქართული გალობის პირველ ხმაში – თქმაში (ანუ მთქმელში) არის გამოხატული. სამგალობლო სკოლათა ინდივიდუალობა კი გალობის სამი ხმის ურთიერთდამოკიდებულების კანონზომიერებათა თავისებურებაში გამოიხატება. ეს კანონზომიერებები საუკუნეთა განმავლობაში ყალიბდებოდა და იხვეწებოდა სხვადასხვა მონასტრებსა და ეკლესიებში. „საეკლესიო გალობის დედაბუდე ყოფილა გელათის მონასტერი. აქ ყოფილა უმთავრესი „სასწავლო“ (სკოლა) და აქეთგან ეფინებოდა თურმე გალობა არა თუ მთელს იმერეთის მხარეს, არამედ გადაღმა საქართველოსაც“ (X.X. 1890:6). საფუძველს მოკლებული არ არის ვიფიქროთ, რომ, გელათის მსგავსად, სამგალობლო სკოლები მრავალ სამონასტრო ცენტრში, სასულიერო აკადემიებში, კულტურულ-საგანმანათლებლო კერებში უნდა არსებულიყო და ყოველ მათგანს მისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალობა, თავისებურება გააჩნდა.

ტრადიციულ ქართულ საგალობლებს საზოგადოება დღეს რამდენიმე წყაროდან იცნობს. კერძოდ, ეს არის: ფილიმონ ქორიძის, ძმები კარბელაშვილების, რაჭდენ ხუნდაძის, ექვთიმე კერესელიძის მიერ XIX საუკუნის 80-იან-XX ს-ის, 10-იან წლებში ნოტებზე ჩანერილი უზარმაზარი მასალა. ამას ემატება 1966 წელს შესრულებული ასზე მეტი საგალობლის ფონო ჩანაწერი, გადმოცემული არტემ ერქომაიშვილის მიერ.

არტემ ერქომაიშვილის საგალობელთა ჩანაწერების მიხედვით, ჩვენს მიერ შედგენილი კრებულის შესავალში, (შულღიაშვილი, 2002) გალობის იქ წარმოდგენილ ტრადიციას **შემოქმედის სკოლა** ვუწოდეთ (ამ ტერმინმა, შეიძლება ითქვას, მყარად დამკვიდრება მოასწრო).

ზემოთ ჩამოთვლილი წყაროებიდან მხოლოდ ძმები კარბელაშვილების გალობა, ე. წ. „კარბელაანთ კილო“ წარმოადგენს აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიციას, ე. წ. „ქართლ-კახურ გალობას“. გალობის ამ კილოს წარმომავლობაზე საინტერესო ცნობებს გვანდის პოლიევქტოს კარბელაშვილი წიგნში „ქართული საერო და სასულიერო კილოები“ (კარბელაშვილი, პ., 1898:89), რომლის მიხედვით პოლიევქტოსის პაპა, 1754 წელს დაბადებული პეტრე კარბელა (ხმალაძე), გალობის ხელოვნებას სიყრმეშივე დაუფლებია მეფე ერეკლე II-ის კარზე, სადაც მსახურობდა. შემდგომ იგი სამთავისში მოღვაწეობდა ლოტბარად. პეტრე კარბელას ვაჟიშვილი, გრიგოლი მამისის გამოზრდილი იყო გალობაში. ხოლო თავად გრიგოლმა შვილებს – პოლიევქტოსს და ვასილს გადასცა ეს კილო გალობისა.

აღნიშნული ისტორიული პერიოდის ავტენტიურობა, თავის მხრივ, ქართლ-

კახეთში გალობის ნაწილობრივ მივიწყების მიზეზიც აღმოჩნდა. ამის მიმანიშნებელია ერეკლე II-ის წერილი გალობის მცოდნე, ამბროსი წილკნელის მიმართ: „ქართლ-კახეთში ცისკრის „ალილო“ აღარავის ახსოვსო, ქალაქს ჩამოდი, დაგვასწავლეო“ (კარბელაშვილი, პ., 1898:73) (როგორც ჩანს, „ცისკრის ალილოდ“ მოიხსენიებოდა ცისკრის საგალობელი „აქებდით სახელსა უფლისასა“). სავარაუდოა, რომ გალობის მცოდნენი იმ დროს ქართლ-კახეთში გაიშვიათებულნი იყვნენ. ამიტომ ერეკლე II-ისა და ანტონ კათოლიკოსის ინიციატივით 1764 წელს გამართული საგანგებო კრების დადგენილებით მღვდელთმთავრებსა და მონასტრების წინამძღვრებს დაევალიათ „მგალობელთა გუნდთა შედგენა ყველა სამღვდელთმთავრო ტაძრებთან, ძველებრ. ამისათვის სვეტიცხოველში დაარსდა დიდი საკათალიკოსო სკოლა, სადაც ყრმანი მოსწავლენი სხვადასხვა საგნებთან ერთად სწავლობდნენ ქართულ გალობასაცა. როგორც ძველად, ამ სკოლაში მოუყარეს თავი დიდ საგვარეულოთა შვილებს, მალე გაიმართა ორ გუნდად გალობა. ამ სკოლიდან მოეფინა სწავლა-მეცნიერება ქართლ-კახეთსა“ (კარბელაშვილი, პ., 1858:69-70). საფიქრებელია, რომ სვეტიცხოვლის სამგალობლო ტრადიციას, რომელმაც აღმოსავლეთ საქართველოში გალობის ამღორძინების ფუნქცია შეასრულა, არც კარბელაშვილების წინაპრები აუვლიდნენ გვერდს. ამიტომ, საფუძველსმოკლებული არ იქნება, რომ ე. წ. „კარბელაანთ კილო“ წარმოვიდგინოთ და მოვიხსენიოთ როგორც **სვეტიცხოვლის სამგალობლო სკოლის** დღემდე შემორჩენილი ნიმუში. იხ. დანართი, მაგალითი 1. (კარბელაშვილი, ვ., 1897:67-68)

საგალობელთა ზემოაღნიშნულ მრავალრიცხოვან სანოტო ჩანაწერებში უდიდესი ადგილი ფ. ქორიძის მიერ ჩაწერილ ათასობით საგალობელს უკავია, რომელთა გადმომცემნი, ხშირად განსხვავებული სამგალობლო ტრადიციისა და სხვადასხვა კუთხის ეკლესია-მონასტრებში მოღვაწე მგალობლები გახლდათ. შესაბამისად, ფ. ქორიძის ჩაწერილი საგალობლები გალობის ერთ წყაროდ, ერთი სამგალობლო ტრადიციის ნიმუშად არ უნდა ჩაითვალოს.

ათასობით საგალობელთა ხელნაწერი კრებულების მხოლოდ გარკვეულ ნაწილზე არის მითითებული, თუ ვის მიერ არის ჩაწერილი და ვისგან არის გადმოცემული მასში შემავალი საგალობლები. ნაწილს ასეთი აღნიშვნა არა აქვს. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ე. კერესელიძის ცნობა, რომელშიც მოცემულია გალობის გადმომცემთა სია. მასში დასახელებულნი არიან: ანტონ დუმბაძე, დიმიტრი ჭალაგანიძე, ივლიანე წერეთელი, რაჟდენ ხუნდაძე, მეღქისედეკ ნაკაშიძე, ნესტორ კონტრიძე, დავით დუმბაძე, სვიმონ მოლარიშვილი და არისტოვლე ქუთათელაძე (კერესელიძე, Q-665).

როგორც ცნობილია, „გალობის აღმადგინებელი კომიტეტის“ მიერ თავდაპირველად საგალობელთა გადმომცემად არჩეულნი იყვნენ დ. ჭალაგანიძე, ი. წერეთელი და რ. ხუნდაძე. მგალობელთა ამ სამეულს ზედამხედველობას უწევდა შემოქმედელი, საყოველთაოდ აღიარებული მგალობელი ანტონ დუმბაძე, „თვით პაპა გურულის გალობისა, აღმდგენელი და განმამტკიცებელი მისი მთელს გურია-სამეგრელოში“ (ანონიმი ავტორი, 1893:2). შემდგომში ანტონ დუმბაძემ თავადაც ჩააწერინა ფილიმონ ქორიძეს მრავალრიცხოვანი საგალობელი, რაშიც ანტონის ვაჟი, დავით დუმბაძე და სვიმონ მოლარიშვილი მონაწილეობდნენ.

სანოტო ხელნაწერთა კრებულებში მხოლოდ ერთს აქვს იმის მაუწყებელი აღნიშვნა, რომ მასში შემავალი საგალობლები მ. ნაკაშიძისა და ნ. კონტ-

რიდის მიერ არის გადაცემული (Q-676). ეს კრებული მთლიანად წირვის საგალობლებს შეიცავს.

ქორიძის ხელნაწერებში დ. ჭალაგანიძის, ი. წერეთლისა და რ. ხუნდაძის მიერ გადმოცემულ საგალობლებს მნიშვნელოვნად დიდი ადგილი უკავია. რომელ სამგალობლო ტრადიციას და სკოლას წარმოადგენდნენ ისინი?

დიმიტრი ჭალაგანიძე, თავის დროზე მარტვილში მოღვაწე ცნობილი მაგალობლის, როსტომ ჭალაგანიძის ვაჟი გახლდათ. როსტომს ჭყონდიდელი მიტროპოლიტის, ბესარიონისგან (დადიანი) უსწავლია სრული გალობა და შესაბამისად, მისი ვაჟი, დიმიტრიც გალობის ამავე კილოს ფლობდა.

რ. ხუნდაძის ერთი წერილიდან ვგებულობთ, თუ ვისი სამგალობლო სკოლის აღზრდილია ივლიანე წერეთელი: „ხოწის სობოროში იდგა ერთ სენაკში, საუკეთესო ქართული გალობის მცოდნე (სრულად მცოდნე მაგალობელი), სიმონა კუტი (ფირცხალავა) ... იმისგან ნასწავლი დღესაც მრავალია; მაგალითებრ, მღ. ივლ. წერეთელი, ეს ცნობილი მაგალობელი მისი გაზრდილია“ (ხუნდაძე, 1910:13).

საკუთარ სამგალობლო განათლებაზე კი რაჟდენ ხუნდაძე გვამცნობს, რომ „გალობა გურიიში მქონდა ნასწავლი“-ო (ხუნდაძე, 1910:11).

ჭალაგანიძე-წერეთელი-ხუნდაძის ტრიო, როგორც ვხედავთ, სამ სამგალობლო ტრადიციას აერთიანებს.

რაც შეეხება მეღქისედეკ ნაკაშიძესა და ნესტორ კონტრიძეს, ცნობილია, რომ გალობა თავიდან მათ ანტონ დუმბაძისგან აქვთ ნასწავლი. შემდგომ ისინი ათონის მთაზე, ივერთა მონასტერში მოღვაწეობდნენ.

შესაძლებელია თუ არა, ერთმანეთისაგან მუსიკალურად განვასხვავოთ სხვადასხვა შემსრულებელთაგან ჩანერილი საგალობლები? კერძოდ:

- 1) ჭალაგანიძე-წერეთელი-ხუნდაძის ტრიოს,
- 2) დუმბაძის,
- 3) ნაკაშიძე-კონტრიძის ჩანაწერები.

ამისათვის მიზანშეწონილი იქნება სხვადასხვა მაგალობელთაგან ჩანერილი ერთი და იგივე ჰანგის მქონე საგალობელთა განხილვა. მაგალითისათვის ავიღოთ „უფალო ღალადყავსა“ ზედა დასდებული, მერვე ხმისა (ზემოთ სწორედ ამ საგალობლის კარბელაშვილისეული ვარიანტი წარმოვადგინეთ სვეტიცხოვლის სკოლის ნიმუშად).

ჭალაგანიძე-წერეთელი-ხუნდაძისეულ ვარიანტში ეს საგალობელი ასე ჟღერს: იხ. მაგალითი 2. (Q-672:101)

ამ საგალობლის წარმოდგენილ ვარიანტსა და დუმბაძისეულ ჩანაწერში მთქმელის ხმა (ზედა ხმა) თითქმის მთლიანად საერთოა (I მუხლში სრული იდენტურობაა), მაგრამ მოძახილი და ბანი თითოეულ ვარიანტში განსხვავებულ ჰარმონიას ჰქმნის. განსაკუთრებულად თვალშისაცემია დუმბაძის ვარიანტში კვინტონაკორდული თანაჟღერადობების სიმრავლე, რაც შემოქმედის სკოლისთვის მეტად დამახასიათებელია. პირველ-მეორე ხმებს შორის სეკუნდური ინტერვალის მქონე თანაჟღერადობების სიმრავლითაც გამოირჩევა გალობის ეს სკოლა (უნდა აღვნიშნოთ, რომ მსგავსი ფაქტები ანტონ დუმბაძისა და არტემ ერქომაიშვილის გალობას შორის საერთო ფუძის დასტურია). იხ. მაგალითი 3. (H-154^ა:278)

მ. ნაკაშიძისა და ნ. კონტრიძის ჩანაწერებში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მხოლოდ წირვის საგალობლებია მოცემული, რომელთა შორის ექქარის-

ტიის ერთ-ერთი საგალობელი, „წმიდაო, წმიდაო, წმიდაო საბაოთ“ რატომ-ღაც, სწორედ დასდებლის მერვე ხმაზეა ჩანერილი, რითაც შესაძლებლობა გვეძლევა ზემოთ მოტანილ ნიმუშებთან შეფარდებაში უფრო აშკარად გამოვავლინოთ ნაკაშიძე-კონტრიძის ჩანაწერთათვის დამახასიათებელი თავისებურებები. საგალობლის ამ შესრულებაში ადვილად შეინიშნება ქართული გალობის სხვა წყაროებისათვის ნაკლებად დამახასიათებელი ისეთი თანაჟღერადობები ხმებისა, როგორიცაა: სექსტდეციმაკორდები, კვარტსექსტაკორდები. ამ აკორდთა პარალელური სვლა. ასევე, პარალელური სვლა სექსტოქტაკორდებისა. და ეს რომ შემთხვევითი არ არის, ამაზე მეტყველებს იმავე მაგალობელთაგან ჩანერილი სხვა საგალობელთა ნიმუშებიც. ნაკაშიძე-კონტრიძისგან გადმოცემული მასალის სიმცირისდა მიუხედავად, უდავოდ შეიგრძნობა საგალობელში ხმათა შეწყობის თავისებური, ორიგინალური ტრადიცია: იხ. მაგალითი 4 (Q-676:45).

1878 წლის ჟურნალ ივერიაში ვკითხულობთ: „იმერეთში ცხადი გასარჩევია გალობის ძველი და ახალი კილო. უწინდელი პირდაპირი, უფრო განწოლილი და ადგილ-ადგილ სასმენად სასიამოვნო კილო ახლა, უმეტეს ნაწილად ... ხმის თრთოლით არის სავსე. ამ ხმის დაკლავკნას „ვარჯიშს“ ანუ „გამშვენებას“ ეძახიან. ეს გამშვენება, რასაკვირველია, დაფუძნებულია ძველს კილოზედ, რომელიც ყველა მაგალობლისთვის ერთი და იგივეა. ...არიან მაგალობლები, რომელთაც მთელი საგალობელი გალობით იციან, მაგრამ საზოგადოებაში არ გალობენ, რადგან ახალი კილო არ შეუყვარებიათ. მათ შორის საყურადღებოა დ. ხონში მღვ. ვასილ ქუთათელაძე, მაგალობლის ილუმენის ვასილის შვილიშვილი და დეკანოზის, კიდეც საქები მაგალობლის, ანტონის შვილი“ (ივერიელი, 1878:8).

1902 წლიდან ფ. ქორიძე საგალობელთა ნოტებზე გადაღებას იწყებს დიდი სამგალობლო ტრადიციის მქონე ოჯახის წარმომადგენლის – არისტოვლე ქუთათელაძისგან. ფილიმონი წერს: „ჩვენს მოღვაწეს ბ. არისტო ქუთათელაძეს ზედმინევით ცოდნია ზეპირი ძველი საგალობლები. მას უსწავლია ცნობილი მაგალობლის, სიმონ კუტისაგან, ხონში და დამანერიანა 551 ცალი საგალობლები, რომელნიც სავსეა მელოდიური სიტკბოებით“ (ქორიძე, 1905: 587). ძალზე დასანანია, რომ არისტოვლე ქუთათელაძის მიერ გადმოცემული მრავალრიცხოვანი საგალობლის ჩანაწერებში, რომელშიც ქართული გალობის ე. წ. „ძველი კილო“ უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი, მხოლოდ ცალი ხმა – მთქმელის პარტიაა მოცემული. საგალობლის მხოლოდ მთქმელის ხმით ჩაწერას ე. კერესელიძე ასე ხსნის: „...ცალ ხმაზე მიტომ, რომ უფრო ბევრსა სწერდენ და ჩვენი სურვილიც ის იყო, რომ დაუწერავი არ დაგვრჩენოდა; მოძახილის და ბანის დაწერა შემდეგ დროებშიდაც შესაძლებლად მიგვაჩნდა“ (კერესელიძე, Q-840). სამწუხაროდ, ერთი ნიმუშიც არ მოგვეპოვება ქუთათელაძის მიერ გადმოცემული საგალობლისა სამ ხმაში, რომლის მიხედვითაც ნაწილობრივ მაინც შეგვეძლო აღგვედგინა ის თავისებური კილო, თავისებური სკოლა გალობისა, რომელსაც ხონში მოღვაწე მაგალობლები ქუთათელაძეები, სიმონ კუტი და სხვანი წარმოადგენდნენ. და რომ თავისებური იყო ეს სკოლა, ამაზე გარკვეულწილად არისტოვლე ქუთათელაძის ერთ-ხმიანი ჩანაწერებიდანაც შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, რადგან თვით მთქმელის ხმაშიც კი (რომელიც დანარჩენ ორ ხმასთან შედარებით სტაბილური და ნაკ-

ლებად(ცვალებადია ყველა სამგალობლო სკოლისათვის), შეიგრძნობა გამღერებისა და კომპოზიციური აგებულების თავისებურება. ამის ნიმუშად მოგვყავს „უფალო ღალადგყავსა“ ზედა დასდებელი, ხმა ვ. იხ. მაგალითი 5 (Q-691:87).

ამ ხმის მქონე საგლობლთა პირველი მუხლის აგებულება სხვა სამგალობლო სკოლათა ნიმუშებშიც ანალოგიურია. რაც შეეხება მეორე მუხლს, ჩვეულებრივ, იგი საგალობლის საწყისი ბგერის სიმალლიდანვე უნდა იწყებოდეს (ამ შემთხვევაში, ბგერა რე). ხოლო ქუთათელაძესთან ეს მუხლი, საგალობლის დამაბოლოვებელი მუხლის მსგავსად, ტერციით დაბლა (სი ბგერიდან) იწყება, რისი ანალოგიც მხოლოდ სვეტიცხოვლის სკოლის ნიმუშებში (კარბელაშვილებთან) გვხვდება. ეს ფაქტი შესაძლებელს ხდის ვივარაუდოთ, რომ გალობის იმ ძველ კილოს, რომელსაც ქუთათელაძე ფლობდა მოძახილისა და ბანის შეწყობის თავისებური, შესაძლოა, სვეტიცხოვლის კილოსთან სიახლოვეში მყოფი, ან სრულიად განსხვავებული წესები გააჩნდა. სამწუხაროდ ჩვენთვის ჯერ-ჯერობით დაფარულია მათი არსი.

ხელნაწერთა შემდგომი კვლევით, მოძიებითა და მათი გულდასმით შესწავლით, უდავოდ, შესაძლოა გამოვლინდეს მრავალსახოვანი ქართული სამგალობლო სკოლებისა და ტრადიციების დღეისათვის უცნობი კანონზომიერებები.

დამოწმებული ლიტერატურა

- ანონიმი ავტორი. (1893). რედაქციისაგან. გაზეთი *ივერია*, 90.
- ივერიელი, ლ. (1878). ქართულს გალობაზე. *ჟურნალი ივერია*, 17.
- კარბელაშვილი, ვასილ (შემდგენელი). (1897). ქართლ-კახური გალობა. „კარბელაშვილი კილოთი“. მწუხრი. ტფილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.
- კარბელაშვილი, პოლიევქტოს. (1898). ქართული საერო და სასულიერო კილოები. ტფილისი: სტამბა ექ. ივ. ხელაძისა.
- კერესელიძე, ექვთიმე. *ისტორია ქართული საეკლესიო გალობის ნოტებზე გადაღებისა*. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი. ხელნაწერი Q-840.
- კერესელიძე, ექვთიმე. *საგალობელთა სარჩევი*. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი. ხელნაწერი Q-665.
- ქორიძე, ფილიმონ. (1905). ქართული მუსიკა. გაზეთი *მოგზაური*, 37.
- შულღიაშვილი, დავით. (შემდგენელი), (2002). *ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა*. არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერების მიხედვით. თბილისი: საგამომცემლო საქმის სასწავლო ცენტრი.
- ხუნდაძე, რაჟდენ. (1910). ქართული გალობა. *ჟურნალი შინაური საქმეები*, 16.
- X.X. (1890). ფილიმონ ქორიძისა და საეკლესიო გალობის შესახებ. *ჟურნალი მწყემსი*, 22.

მაგალითი 2. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ხელნაწერი Q-672, გვ.101.

EXAMPLE 2. Fund of the Korneli Kekelidze Institute of Manuscripts of the Academy of Science of Georgia, Manuscript Q 672, pg. 101

The musical score consists of three systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The lyrics are written in Georgian script above the staves, and the Latin transliteration is written below the staves.

System 1:

მწეს რი სა გა ღო სა სა და სი ცეცა ერ სა მხვერ აღესა
mrtux-ri - sa ga - lo - ba - da si - de - er - sa mxver - pka
შენ და კრის ცე შევსა რაგა
shen-da kris - re shevs - ra - rag

System 2:

რა მე თუ სათ ნო ა ჩი ნე შეტკა ლე ხა ჩვე ნი
ra me tu sat no i chi ne she tka le ba chve ni

System 3:

აღ დგა მი თა შე ნი თა
agh dga mi ta she ni ta

მაგალითი 3. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ხელნაწერი H-154⁵, გვ. 278.

EXAMPLE 3. Fund of the Korneli Kekelidze Institute of Manuscripts of the Academy of Science of Georgia, Manuscript H154⁵, pg. 278.

მწუხ რა ხა გა ყაი ბა ხა გა ხა ჴევი კრ ხა მსხვერ ძლსა
mshuk - ra - ba - ga - ya - ba - ba - ga - ba - khvi - kr - ba - msxver - dlsa

შენ და ჴრის რე შენს ჴა რაჴო რე მე თუ სათ ნო
shen - da - khris - re - shens - ka - ra - ho - re - me - tu - sa - th - no

ი ნი რე შე ჴეა ჴე ბა ჴეე ნო ად გეო მს
i - ni - re - she - ka - le - ba - che - ni - ad - ge - o - ms

თა შე ნო რა
ta - she - ni - ra

მაგალითი 4. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ხელნაწერი Q-676.

EXAMPLE 4. Fund of the Korneli Kekelidze Institute of Manuscripts of the Academy of Science of Georgia, Manuscript Q676

წმი ჯო ა, წმი ჯა ა, წმი ჯი ი უ ჟა ლო სკ ზა ოთ

წმი - ძა - ა, წმი - ძა - ა, წმი - ძა - ა უ - კმ - სო ზა - ხა - ოთ

სა წ სე ა ბო ა ნ

ზა - ა - ა ა - ი - ი - ა - ი - ი

ლა ნი ღა ქმ ზა ნა ღო ბე ზა

ლა - იი და იყა - ლა ია ძი - რე - ზი -

თა შე ნი აა

თა she - იი აა

ო ლა ნა მს კაღლ თა ში

ო - ზა - ია მა - გჲალ - თა shi -

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The lyrics are written in Georgian and Latin script below the notes.

System 1:

Vocal: *Ge* კურთხე უფა არს მც სპ გა ჯღ სპ ჯღ თა შვი ჯღ სპ თა

Piano: *მე* kur-khe - ul აფ მო - თა - ვა - ლი ჯღ-khe - ლი - თა აფ - ლი - ვა - თა

System 2:

Vocal: *ო* სპ სპ მპ ჯღ ჯღ თა შვი

Piano: *რ* - ვა - თა *მე* - ჯღ - ლი - თა *ში* -

System 3:

Vocal: *Ge*

Piano: *მე*

მაგალითი 5. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი. Q-691, წიგნი 18, გვ. 87.

EXAMPLE 5. Fund of the Korneli Kekelidze Institute of Manuscripts of the Academy of Science of Georgia, Manuscript Q-691, Book 18, pg 87

[illegible]

ჭრელის სისტემა ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში

ტრადიციული მრავალხმიანი მუსიკის მქონე კულტურებში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მუსიკის შენარჩუნებისა და თაობიდან თაობაში გადაცემის საშუალებას. აქ მხოლოდ ორი გზა არსებობს – ზეპირი გადაცემა და წერიითი ფიქსაცია.

ტრადიციული მუსიკისათვის ზეპირი გადაცემა ერთადერთი გზაა. ამ შემთხვევაში არც ქართული ხალხური მუსიკაა გამონაკლისი, სადაც ურთულესი პოლიფონიის მქონე სამ და ოთხხმიანი სიმღერების გადაცემა მხოლოდ ზეპირად ხდება. სხვაგვარადაა საქმე ქართულ სასულიერო, ანუ ძველ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში. სასულიერო მუსიკის სფეროში არსებობს სამუსიკო ტექსტის ფიქსაციის ტექნიკა, რომელიც ორ ძირითად ტიპამდეა დაყვანილი. პირველი წარმოადგენს ნევმურ ნოტაციას, რომელიც ჰიმნოგრაფიულ ხელნაწერებში X საუკუნიდან მოყოლებული, XX საუკუნის დასაწყისამდე გვხვდება; მეორე კი არის უაღრესად საინტერესო სისტემა, სახელწოდებით „ჭრელი“, სადაც სამგალობლო ტექსტი ვერბალურად (ანუ სიტყვიერად) არის განმარტებული.

ჭრელის სისტემის გავრცელების ზუსტი დათარიღება ძნელდება, პირველად ეს ტერმინი XIII საუკუნის ხელნაწერებში გვხვდება, მაგრამ იქ ვლინდება მხოლოდ ტერმინის მუსიკალური ბუნება. რაც შეეხება თვითონ სისტემას – საგალობლის ჰანგის ვერბალურ განმარტებას – იგი თანმიმდევრულად ჩანს XVII-XIX სს. ხელნაწერებში.

ფიქსაციის აუცილებლობა რომ სწორედ პროფესიული მუსიკის წიაღში წარმოიშვა, საკვებით ბუნებრივია, ვინაიდან საეკლესიო კანონიკა, განსაკუთრებით კი რვა ხმის სისტემა, მოითხოვდა ჰანგის უცდომელ ჩანერას. პროფესიული მუსიკის სფეროში აუცილებელი იყო წერილობითი ძეგლების არსებობა, ვინაიდან სწორედ მათ საფუძველზე წარმოებდა სწავლების პროცესი.

გადაცემის ზეპირი ტრადიცია, წერილობითთან ერთად, უაღრესად ძლიერი იყო სასულიერო მუსიკაშიც, რაც გაცხადებულია თვით ქართული სამუსიკო დამწერლობის პრინციპში. არც ნევმური სისტემა და არც ჭრელები მუსიკალური ტექსტის ფიქსაციის საშუალებას არ იძლევა. ნევმები მხოლოდ შეახსენებენ ჰანგის მცოდნე მგალობელს იმ თავისებურებას, რომელიც კონკრეტულ შემთხვევაში იჩენს თავს. რაც შეეხება ჭრელებს, აქაც, მგალობლის მეხსიერებაში უნდა იყოს დაფიქსირებული ჭრელთა გვარები, ანუ კილო-მოდუსები, რომელთა საფუძველზეც შემდგომ იკინძება საგალობელი.

უაღრესად მნიშვნელოვანია ჭრელებისა და ნევმური დამწერლობის ურთიერთმიმართების საკითხი. ამ საკითხს პირველად ივანე ჯავახიშვილი შეეხო და იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ჭრელები დავიწყებული ნევმური სისტემის სანაცვლოდ იქნა შექმნილი (ჯავახიშვილი, 1938:249). ეს დებულება ჩვენს მიერ არ იქნა გაზიარებული იმის გამო, რომ ნევმური სისტემა თანმიმდევრულად ფიქსირდება XVIII, XIX და XX საუკუნის დასაწყისის სამგალობლო წიგნებში

(ამ ხელნაწერებს ივანე ჯავახიშვილი, როგორც ჩანს, არ იცნობდა). გარდა ამისა, მოიძებნა წერილობითი ცნობა ექვთიმე (ესტატე) კერესელიძისა, რომელიც ადასტურებს, რომ XIX ს. ბოლოს მას ნიშნების გამოყენებით შეასწავლეს გალობა (კერესელიძე, ფ.1 r-v).

ამრიგად, ჭრელები ნევმურის სანაცვლო სისტემა არაა, თუმცა ურთიერთკავშირი ამ ორ სისტემას შორის უცილობლად არსებობს. სწორედ ამ საკითხს ეძღვნება წინამდებარე მოხსენება.

ვიდრე ჩვენს მოსაზრებას გაგაცნობდეთ, მოკლედ შევეხებით საკითხის შესწავლის ისტორიას. „ჭრელებისა“ და „ჭრელთა გუარების“ შესახებ არაერთი საფუძვლიანი გამოკვლევა არსებობს. მათ შორის: იოანე ბატონიშვილის (ბატონიშვილი, 1991:522), პოლიექტოს კარბელაშვილის (კარბელაშვილი, 1898), ივანე ჯავახიშვილის (ჯავახიშვილი, 1938), ოთარ ჩიჯავაძის (ჩიჯავაძე, 1967), ვაჟა გვახარიას (გვახარია, 1962), მარიამ ოსიტაშვილის (ოსიტაშვილი, 1991), მაია ასანიძის (ასანიძე, 1991). დასახელებული შრომები მეტად საინტერესო დაკვირვებებს შეიცავენ, თუმცა ერთიანი აზრი ჭრელის განმარტებაში კვლავაც არ არსებობს. იკვეთება მხოლოდ დამოკიდებულება, რომლის მიხედვითაც მეცნიერები მიიჩნევენ, რომ „ჭრელი“ არაერთგვაროვანი ტერმინია და გულისხმობს ა) კილოს ანუ მოდუსს ბ) ამ კილო-მოდუსებისგან შემდგარ საგალობელს, გ) ნევმატურ ნიშანს. აზრთა სხვადასხვაობა თავს იჩენს „ჭრელთა ნუსხის“ წარმოშობის დროსა და მიზეზთან მიმართებითაც. მკვლევართა ნაწილი მას მიაკუთვნებს გვიან ტრადიციას, დაფიქსირებულს XVIII-XIX სს-ის ძეგლებში, ნაწილი კი (მაგ. გრ. ჩხიკვაძე, 1987) პალეობიზანტიურისა და ძველქართული ნევმური სისტემის თანადროულად მიიჩნევს.

ჩვენი დაინტერესება ჭრელთა ნუსხით განაპირობა ერთმა მნიშვნელოვანმა გარემოებამ. ზემოთ ჩამოთვლილი ავტორები ეყრდნობოდნენ მხოლოდ ორ ნუსხას, დაცულს ხელნაწერებში Q-298 (ცნობილია ფიტარეთის ძლისპირნის სახელწოდებით) და H-2282 (იოანე ბატონიშვილის კოლექციიდან). 90-ან წლებში ხელნაწერთა საცავებში მუშაობისას დავინტერესდით ჭრელის ნუსხებით, რომლებიც სამეცნიერო მიმოქცევაში არ მოხვედრილან. მათგან ორი დაცულია მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში (Q-103, ე.წ. შემოქმედის გულანი; Q-104-ა, ე.წ. გურიანთული, გულანი-ციხის ეკლესიდან; იხ. დანართი); ორი კი ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებაში ინახება (368, 467).

ზემოაღნიშნული ხელნაწერების შესწავლამ და ურთიერთშედარებამ გააფართოვა ჩვენი წარმოდგენა „ჭრელებზე“, „ჭრელთა ნუსხის“ შედგენილობაზე, ვერბალურად განმარტებული საგალობლების ლიტურგიკულ რაობაზე და „ჭრელთა გუარნის“ იმ რიგზე, რომელიც 24 სახელს აერთიანებს და Q-298-ის ჭრელის ნუსხას ერთვის.

საგულისხმოა, რომ ყველა „ჭრელთა ნუსხა“ შედგენილობით ერთმანეთის მსგავსია. ყოველ მათგანში ნათლად იკვეთება თანმიმდევრულად დაწყობილი მწუხრის, ცისკრის და წირვის უმნიშვნელოვანესი საგალობლები, რომლებსაც ზოგიერთ ხელნაწერში წინ უძღვის, ან უკან მოსდევს სხვადასხვა საეკლესიო და დიდ დღესასწაულთა (შობა, განცხადება, მირქმა, ბზობა, პეტრე-პავლობა)

და აგრეთვე წმიდანთა (წმიდა გიორგის, წმიდა, ნიკოლოზის, იოანე ნათლისმცემლის) კონდაკები, დასდებლები, იბაკონი, გერნი, ეპიზოდი სახარებიდან, ღვთისმშობლის პარაკლისის 3 საგალობელი. მართალია, ნუსხებში ცვალებადია საგალობელთა თანამიმდევრობა, ზოგიერთი ნუსხა მწუხრით იწყება (Q-298, H-2241, ქუთ. 467), ზოგი კონდაკებით (ქუთ. 368), ზოგიც კი მოციქულთა გერით (Q-103, Q-104a), მაგრამ სხვაობა თანამიმდევრობაში ხელს არ უშლის ნუსხების მსგავსებას, მათ ერთიან სისტემად აღქმას. ცნობილია, რომ გადამწერის მიერ საგალობელთა ან საკითხავთა თანამიმდევრობის შეცვლა იშვიათი მოვლენა არ გახლდათ და ხშირად იყო გამოწვეული ღვთისმსახურებაში ჩასართავი მასალის უფრო მოსახერხებელი განლაგების სურვილით, მაგრამ საგალობელთა უსისტემო განლაგება ხსენებულ ხელნაწერთაგან არცერთში არ გვხვდება. ამრიგად, ჭრელთა ნუსხაში საგალობელთა დაჯგუფება გარკვეული წესის დაცვით წარმოებდა.

ჭრელთა ნუსხებში საგალობელთა ჰანგის განმარტება ორგვარად ხდება. ზოგ შემთხვევაში ჰანგი „ჭრელთა გუარითა“ განმარტებული (მაგ. „ოინი“, „დასდებლის კილო“, „ყოვლადწმინდის კილო“, „ულხინე“ „უცხო“, „თავი“ და ა.შ.) ზოგჯერ კი მითითებულია, თუ სხვა საგალობლის რომელი ფრაგმენტის მსგავსად უნდა მოხდეს ჰანგის დადება. განმარტებისას არ არის დაზუსტებული, თუ რა განგების საგალობელია მოხმობილი ნიმუშად, ან, თუნდაც, რომელია მისი დასაწყისი ფრაზა. ეს ფაქტი, მართალია, რიგ შემთხვევაში ართულებს საგალობლის რაობის დადგენას, მაგრამ მეტყველებს იმაზე, რომ ასეთი სახის განმარტება მგალობელთათვის სავსებით საკმარისი იყო. ვფიქრობთ, საყურადღებოა, ვერბალური ახსნის ისეთი შემთხვევები, როდესაც საგალობლის ჰანგის განმარტებაში მეორდება თავისივე ტექსტი. მაგ. „დიდება მაღალთა შინა“ განმარტებულია, როგორც „დიდება მაღალთა შინა“ (ფ. 48r), განცხადების დასდებლის „ვითარცა კაცი მდინარედ“ ფრაგმენტი – „ქრისტე მეუფეო“ განმარტებულია „ქრისტე მეუფეო“-თი (ფ. 18v). როგორც ჩანს, მოხსენებული ფრაზების შესაბამისი ჰანგები იმდენად გავრცელებული, ნაცნობი და გათავისებელი იყო მგალობელთა მიერ, რომ დამატებით ახსნა-განმარტებას აღარ საჭიროებდა. სხვა საგალობლებიდან ამონარიდი ფრაზების გამოყენების სიხშირე (ჭრელის ნუსხაში მოცემული საგალობლების ჰანგის განსამარტავად) რიტმულ-ინტონაციური მოდელების მნიშვნელობას სძენს მუხლებს.

ერთი და იგივე მელოდიური მოდელების გამეორებას ადგილი აქვს არა მხოლოდ ერთი ხელნაწერის ფარგლებში – სხვადასხვა საგალობლებში, არამედ სხვადასხვა ხელნაწერებშიც. გამოდის, რომ არსებობდა მზა მოდელების ფონდი, საიდანაც საზრდოობდა ჭრელთა ნუსხაში შემავალი ყველა საგალობელი. საგალობლები კი, რომელთაც მუსიკალური თვალსაზრისით საერთო არ ჰქონდათ მელოდიური მოდელების აღნიშნულ ჯგუფთან, ჭრელთა ნუსხაში არ ერთიანდებოდნენ. შესაძლოა, ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ჭრელთა ნუსხაში თითქმის არ ვხვდებით სადღესასწაულო ტროპრებსა და სძლისპირებს. საგალობო რეპერტუარში ჭრელი საგალობლების სხვა საგალობლებისაგან გამიჯვნა იოანე ბატონიშვილის ცნობილ ციტატაშიც ჩანს, სადაც იგი ლეონტი სოლოლაშვილის გალობაში განსწავლულობაზე საუბრობს: „ლეონტიმ

უნყოფა ვიდრე ხუთასამდის ჭრელი და სხუანი გალობანი“ (ბატონიშვილი, ხელნაწერი H 2134:489). მოტანილ ცნობაში ამჯერად ჩვენთვის საინტერესოა არა ის, რომ ბატონიშვილი ჭრელების ცოდნას განსაკუთრებულ დამსახურებად აღნიშნავს, არამედ ის ფაქტი, რომ იგი აცალკევებს ჭრელებს სხვა საგალობელთაგან. ეს გამიჯვნა სწორედ საგალობლის შემადგენელი მუსიკალური მუხლების განსხვავებით უნდა იყოს გამოწვეული.

დღესდღეობით ჩვენს ხელთ არსებული ძეგლებიდან განსაკუთრებულ ინტერესს იმსახურებენ ხელნაწერები Q-103, Q-104, ქუთ. 368, ქუთ. 467, ვინაიდან სწორედ ამ ხელნაწერებში დაფიქსირებულმა წითელი ფერის განმარტებების სიტყვიერ ტექსტზე განთავსების თავისებურებამ გვიბიძგა ნეგმური და ჭრელების სისტემის მსგავსების ძიებისაკენ, რის საბაბსაც Q-298 და H-2241-ის ნუსხები არ იძლეოდა. ზემოხსენებული 4 ხელნაწერში შავი მელნით ჩანერილი საგალობლის ტექსტს ნეგმირებული ტექსტების მსგავსად ზემოდან აქვს დანერილი თუ რომელი საგალობლის მიხედვით იგება, ან რომელ მოდელს (ჭრელთა გვარს) ეყრდნობა. აღნიშნული თავისებურება ყველაზე თვალსაჩინოდ იკვეთება ქუთაისურ ნუსხაში (467). ეს ხელნაწერი შინაარსით ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილია ჩვენთვის ნაცნობ ჭრელთა ნუსხებს შორის. მიუხედავად იმისა, რომ იგი თავბოლონაკლულია (რის გამოც არა აქვს სახელწოდება – „ნუსხა ჭრელისა“), იმ სახით, რა სახითაც დღემდე მოაღწია, მაინც მეტად საინტერესო მასალას იძლევა „ჭრელის სისტემის“ შემდგომი კვლევისათვის.

როგორც ცნობილია, ქრისტიანული საგალობლის ტექსტი ნაწევრდება ფრაზებად. ფრაზები კი ერთმანეთისაგან სასვენით გამოიყოფა. ასეთი მეტრული დანაწევრება საწინდარი იყო სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის, პოეტური და მუსიკალური მუხლების სწორი შეწყობისა. გულანების და ქუთაისური ხელნაწერების შესწავლისას აშკარად ჩანს, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა გადამწერი მეტრულ პუნქტუაციას. ტექსტის ფრაზები ერთმანეთისგან სასვენით გამოიყოფა, დასასრულის აღმნიშვნელი კი არის სამწერტილი. განკვეთის ნიშნებით გამოყოფილ მუხლებზე მოთავსებული მინიშნება-ახსნა, რაოდენ ვრცელიც არ უნდა იყოს, ყველგან განსამარტავი ტექსტის საზღვრებში თავსდება. ამიტომ ხშირად მოკლემარცვლიან ფრაზას „თავზე ადგას“ სამი, ან ოთხსტრიქონიანი განმარტება. ასე, რომ წყაროებში არაერთხელ აღნიშნული მუსიკალური ნიშნების (ნეგმების) განთავსების დროს მიღებული „უცთომელობა“ „ჭრელების“ ნუსხაშიც სახეზეა. საგულისხმოა, რომ ჰანგის სიტყვიერი განმარტების ტექნიკა სხვა მხრივაც ეხმიანება ქართულ ნეგმურ ნოტაციას. ხელნაწერებში ერთი, ან ორი სიტყვისაგან შემდგარ მუხლს ხშირად რამდენიმე ფრაზისგან შემდგარი კომბინირებული განმარტება აქვს, რიგ შემთხვევაში კი, პირიქით, ვრცელი ტექსტის ჰანგი ერთი სიტყვითაა განმარტებული. ეს მოვლენა სიტყვიერ ტექსტზე საგალობო ნიშნების განთავსების თავისებურებებს მოგვაგონებს, სადაც ზოგან რამდენიმე სიტყვის მანიძლზე ერთი, ან ორი ნიშანია დასმული, ხოლო ცალკეული სიტყვები ნიშნებითაა აჭრელებული. ყოველივე აღნიშნული სხვადასხვა სამუსიკო სისტემების პრინციპების ერთიანობაზე მეტყველებს.

თვალსაჩინოებისათვის მოვიტანთ რამდენიმე ნიმუშს ხელნაწერიდან ქუთ. 368. მაგალითი: დასდებლის – „იხარებდინ ცანი და იშვებდინ ქვეყანაი“-ს ფრაგმენტი „ბაგა დაინვინების და მწყემსნი ქადაგად საიდუმლოს, მის იქმნე-ბიან“, განმარტებულია ერთი სიტყვით – „ოინი“ (9v), ხოლო დასდებლის „მო-ველნიტ ქრისტეს შემოსილნი“-ს ნაწყვეტი – „შეაძრუნებს და განაცვიფრებს“ – განმარტებულია კომბინირებული ჰანგით – „და ვითარცა კრავი თავი ქრის-ტე აღდეგი დიდი წინთქმიანთ ბოლო ოინზე გათავდება (15 v), ან კიდევ, „დღეს ბეთლემს მოვალს მუცლადღებული ქალწული შობად მოვალს“ – „განუხრნე-ლადითა“ განმარტებული (იქვე), ხოლო „წინა უძღვიანს“ ხსნის შემდეგი სიტყვათშეთანხმება: „უსჯულოთა მათ თანა მღდე თავი ქრისტე აღდეგი დიდი წინთქმიანად ღმერთი უფალის საბრუნავი.“ (15 v).

ჰანგის აღმნიშვნელ მუსიკალურ ნიშნებთან ჭრელების დაკავშირების სა-შუალებას უფრო ადრინდელი, XIII ს-ის ხელნაწერიც იძლევა. ეს არის ხელ-ნაწერთა ინსტიტუტის A ფონდის 85 ხელნაწერი, რომელშიც ჭრელი შემდეგ კონტექსტშია მოცემული: „ძუელის ზედა ახალი საგალობლები მოვჰკაზმე. სრუ-ლითა ქორონიკონითა დამინერია, გარიგებითა, ახალი თქმულითა იამბიკონი-თა და რაიმცამე მომატებულეზანი მუნ დამინერია... და ოხითანი მარხვათა და ზატიკთანი ... იბაკოებითურთ და თუ რომელიმეს ჭრელი მუხლი ზატიკსა ში-ნა...“ (ფ. 238v), ან ამგვარი შენიშვნა: „ჭრელნი მუხლნი სამთავე ... გერთა და სტიქარონთა ზედა“ (ფ. 387r). როგორც ვხედავთ, აქ ჭრელი მუხლთანაა შენ-ყვილებული, მუხლი კი ჰანგის, კილოს მნიშვნელობას ატარებს. მოტანილ ციტატაში არანაკლებ საყურადღებოა სიტყვა „მოვჰკაზმე.“ „მოკაზმეა“ ჰან-გით შემკობას, ანუ ნიშნებით აღბეჭდვას ნიშნავს. ამრიგად, XIII ს-ის ხელნაწერ-ში ტერმინი „ჭრელი“ საგალობლის ტექსტზე ჰანგის დადებას უნდა ნიშნავდეს, „ჭრელნი მუხლნი“ კი, ვფიქრობთ, ნიშნებით აღბეჭდილ მუხლებს.

ჭრელების ახალი ნუსხები ამდიდრებენ ჩვენს წარმოდგენას არამარტო ჭრელი-მოდელების სტრუქტურულ ფუნქციებზე, არამედ მუსიკალურ ტერმი-ნოლოგიაზეც. მაგალითად, ქუთაისური ხელნაწერის (368) ანალიზის საფუძ-ველზე დადგინდა, რომ „დასდებლის კილოს“ ფუნქცია საგალობლის მუხლში დაბოლოება, დასკვნა უნდა ყოფილიყო. რაც შეეხება ჭრელთა სახელების რა-ობის გარკვევას, იგი სირთულეებს უკავშირდება. ამის შესახებ ჯერ კიდევ ივ. ჯავახიშვილი აღნიშნავდა თავის ნაშრომში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, მაგრამ მკვლევარმა ტერმინთა დიდი ნაწილის ფუნ-ქციები მაინც განმარტა. ხოლო სახელების „ბოხუნის“, „უსტაურის“, „შეყრი-ლის“, „საჭექენის“, „ჩაჟანგულის“, „უცხოს“, „ნოინისა“ და „ოინის“ მნიშვნელო-ბის გამოსარკვევად, როგორც თავად აღნიშნავდა, საკმარისი მასალა არ გააჩ-ნდა (ჯავახიშვილი, 1938:250). ბოლო დროს მიკვლეული ხელნაწერების შედა-რებითა ანალიზმა საშუალება მოგვცა დაგვედგინა მნიშვნელობა Q-298-ის 166-ე ფურცელზე მოცემული ზოგიერთი სახელისა ესენია – „საჭექენი“, „უც-ხო“, „შეყრილი“ და „მრავალგვარი“. ნუსხაში მესამე სახელია – „საჭექენი.“ ხელნაწერში ტერმინის ასეთი ფორმით არსებობა არასწორ ასოციაციებს ქმნის „ჭექასთან“, „დაჭექასთან“. ვფიქრობთ, სწორი ფორმა „საჭიქენი“ უნდა იყოს. ტერმინი ამ ფორმით გვხვდება სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში. საბას

განმარტების თანახმად „საჭიქენი“ სახელწოდებაა ნადიმის დროს სათქმელი დასდებლებისა. „საჭიქე“ – ჭიქის სამზადისი, გინა ჭიქის ადგილი, გინა ჭიქით სმაზე დასდებლის თქმა“ (ორბელიანი, 1993:73). ჭიქით სმაზე სათქმელი დასდებლები, ანუ „საჭიქენი“, როგორც ჭრელი საგალობლები, შეტანილია ქუთაისურ ხელნაწერშიც ქ. 368 (ფ. 75 v). მაგალითად, დასდებელს „სამწყსო შენი იხსენ გამრყუნე“ – წინ უძღვის შემდეგი განმარტება – „დასდებელნი საჭიქენი“. ამრიგად „საჭიქენი“ ერქვა ნადიმის დროს სათქმელ საგალობლებს. ამგვარი საგალობლების XVIII ს-ში არსებობაზე ცნობას რაჟდენ ხუნდაძე გვანვდის: „ერთაშორის ... ქორწილი და ნადიმი ნახევარ ლოცვას წარმოადგენდა. თან სმა-ჭამა და მხიარულება იყო და თან ღვთის სადიდებელი სძლისპირების ღალადი. ... ლხინის წესრიგი ასეთი იყო: მეფე-დედოფლის სადღეგრძელოს გათავების შემდეგ მაყრულს იტყოდნენ „მეფეო“. მერმე „უკუნისამდე“, ქორწილი წმიდა“, „მოსლვისა შენისა“, „გვირგვინი მკლავმა ძლიერმა დაგადგა“, „განელო სასძლო“, „განეზადა ქორწილი“ და სხვა და სხვა... ეს გალობები ჭრელებია, გრძელი და სასიამოვნო საყურებელი თავისი კილო მიმოხვრით“ (ხუნდაძე, 1912:1-2).

„საჭექენი“ არ არის ერთადერთი იმ ტერმინებს შორის, რომლებიც არ აღნიშნავენ ინტონაციურ მოდელს, არამედ განსაზღვრავენ საგალობლის ფუნქციას ან მის თავისებურებას. მათ რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ „შეყრილი“, „უცხო“, „მრავალგვარი“. „შეყრილი და „მრავალგვარი“ კონკრეტულ ჰანგზე კი არ მიუთითებენ, არამედ შეწყვილებული ფორმით გამოყენებისას ადასტურებენ საგალობლის მუხლში რამდენიმე განსხვავებული ბრუნვის თავმოყრას. მოსაზრებას საფუძველს უქმნის ხელნაწერ ქუთ. 467-ის ზოგიერთი საგალობლის განმარტება. მაგ.: „აუარებდით უფალსა“ განმარტებულია – „შეყრილი არს მრავალი გუამი“. საინტერესოა იგივე, საგალობლის განმარტებები Q-298-ში – „უცხო და ძნელი“. ეს უკანასკნელი ფრაზის „შეყრილი არს მრავალი გუამი“-ს მნიშვნელობას ავსებს და იმავდროულად მოვლენის სხვა მხარეს ასახავს. თუ შევაჯერებთ ერთი და იგივე საგალობლის ჰანგის განმარტებებს ჭრელთა ნუსხის სხვადასხვა წყაროებში, შემდეგ აზრს ამოვიკითხავთ: რადგან „აუარებდით უფალსა“-ს ჰანგში რამდენიმე უცხო კილო იყრიდა თავს, მისი შესრულება რთული იყო. ვარაუდი ტერმინების „უცხო და ძნელი“ და „შეყრილი და მრავალგვარი“-ს ურთიერთთავსებადობაზე დასტურდება ქუთაისური ხელნაწერის ისეთი მინიშნებებით, სადაც ზემოაღნიშნული 2 მსგავსი განმარტება ერთობლიობაშია მოცემული: „ესე ბევრ გვარია, უცხო ამოსათქმელია“. „ბევრგუარი არის, უცხო“ (467, ფ. 40 v).

ჭრელთა ნუსხაში კილოს ჰანგის აღმნიშვნელი ტერმინების გვერდით მოიპოვება კილოს რაგვარობის, მისი სტრუქტურის განსამარტავი სახელწოდებებიც. ნუსხის შემდგენელმა ჭრელთა გვარებში თავი მოუყარა არა მარტო კილო-მოდულების სახელებს, არამედ ჭრელებთან დაკავშირებულ მისთვის ნაცნობ ზოგად ტერმინებსაც.

დასასრულს, გვინდა გამოვთქვათ რამდენიმე მოსაზრება ჭრელთა ნუსხის შექმნისა და გამოყენების თავისებურებებზე, აგრეთვე ნევმური და ვერბალური განმარტების სისტემის ურთიერთმიმართების საკითხებზე.

ჭრელთა ნუსხების სიუხვე, სხვადასხვა ტრადიციის (შემოქმედი, ფიტარეთი, გელათი) და ეპოქის (XVII-XIX სს.) ხელნაწერების მსგავსი შედგენილობა, ვერბალური განმარტებების შემცველ ნუსხებში მწყობრ სისტემურობას ავლენს და სამგალობლო პრაქტიკაში ჭრელების აქტიურ ჩართვაზე მეტყველებს. ნუსხების რეალური გამოყენების მანიშნებელია მათი განთავსება საგალობლო წიგნებში და განსაკუთრებით ისეთი ტიპის კრებულში, როგორიც გუღანი. ჭრელის ნუსხის ერთ-ერთი არსებითი ფუნქცია მისი სასწავლო დანიშნულება უნდა იყოს.

ვერბალური განმარტების სისტემა მეტად მოსახერხებელი ჩანს და სავარაუდოა, მოწოდებული იყო გაეიოლებინა სწავლისა და დამახსოვრების პროცესი მოსწავლე-მგალობლებისათვის. ახალი საგალობლის შესწავლა უკვე კარგად ნაცნობი ჰანგის სიტყვიერი მითითებით, გაცილებით უფრო ადვილია, ვიდრე ნევების მნიშვნელობებისა და მათი კომბინაციების დაუფლების გზა. ამავდროულად, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია აღნიშნული, ნიშნებით აღბეჭდილი კრებულები განკუთვნილი იყო განსწავლული მგალობლებისათვის, ანუ მასწავლებლებისათვის, ე.ი. იმ პირთათვის, ვისაც ხელეწიფებოდა საგალობლის სისწორით გალობა ამ ნიშნების საფუძველზე. რაც შეეხება ჭრელების სისტემას, ჰანგის განმარტების პრინციპიდან გამომდინარე იგი მოწაფეთათვისაც თავისუფლად მისაწვდომი იქნებოდა.

დაბოლოს, „ჭრელი“ – ეს არის დამოუკიდებელი სისტემა, სადაც საგალობელი აკინძულია მგალობელთათვის ცნობილი ინტონაციური ბლოკების – მოდუსების ვარიანტებისაგან. ეს არის განსაკუთრებული სახე მუსიკალური აზროვნებისა, სადაც უკვე მზა მელოდიურ-ჰარმონიული სტრუქტურების შეკავშირებით იქმნება საგალობლის მუსიკალური ტექსტი. ასეთი სისტემის შექმნა სრულიად ლოგიკურად გამოიყურება ზეპირი გადაცემის ტრადიციის ფონზე. ჭრელის სისტემა ნევური დამწერლობის პარალელურად არსებობს და მის ძირითად პრინციპს იზიარებს.

„ჭრელი“-ს საკითხზე სამომავლო მუშაობა შემდეგნაირად გვესახება:

ყველა არსებული ხელნაწერის საფუძველზე უნდა შეიქმნას ჭრელით განმარტებული საგალობლების სრული ნუსხა და განისაზღვროს თითოეულის ლიტურგიკული ფუნქცია.

ვერბალური განმარტებისათვის გამოყენებული საგალობლების ფრაგმენტების ანალიზის საფუძველზე დადგინდეს მათი პირველწყარო ანუ ძირითადი საგალობელი, რომელიც კილოს უჩვენებს სხვა საგალობლებს.

დაბოლოს, სასურველია ჩატარდეს შედარებითი ანალიზი ვერბალურად განმარტებული ჭრელი საგალობლების, მათი ადექვატური ნევმირებული საგალობლებისა და ნოტებით ჩანერილი საგალობლებისა არა რამდენიმე მაგალითის შედარების სახით, როგორც ეს აქამდე ხდებოდა, არამედ სარწმუნო შედეგისათვის აუცილებელი ნიმუშების სიმრავლის საფუძველზე, რაც სწორი დასკვნების გამოტანის ერთადერთი საშუალებაა.

დამონებული ლიტერატურა

ასანიძე, მაია. (1991). „ჭრელის“ და „კილოს“ საკითხისათვის ძველ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში. კრებულში: რუსუდან წურწუმია (პ/მ რედ.). ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა. ისტორიისა და თეორიის საკითხები. სამეცნიერო შრომები (გვ. 112-121). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ინგლისური რეზიუმეით)

ბატონიშვილი, იოანე. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ.კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი. ხელნაწერი H 2134.

ბატონიშვილი, იოანე. (1991). ხუმარსწავლა. ტომი 2. თბილისი: მერანი.

გვახარია, ვაჟა. (1962). ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება. თბილისი: ხელოვნება.

კარბელაშვილი, პოლიევქტოსი. (1898). ქართული საერო და სასულიერო კილოები. ისტორიული მიმოხილვა. ტფილისი.

კერესელიძე, ექვთიმე. (1882). საგალობელთა კრებული. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ.კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი. ხელნაწერი Q 830.

ორბელიანი, სულხან-საბა. (1993). ლექსიკონი ქართული. ტომი 2. თბილისი: მერანი.

ოსიტაშვილი, მარიამ. (1991). ჭრელების შესწავლის ზოგიერთი საკითხი. კრებულში: რუსუდან წურწუმია (პ/მ რედ.). ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა. ისტორიისა და თეორიის საკითხები. სამეცნიერო შრომები. (გვ. 93-111). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (ინგლისური რეზიუმეით).

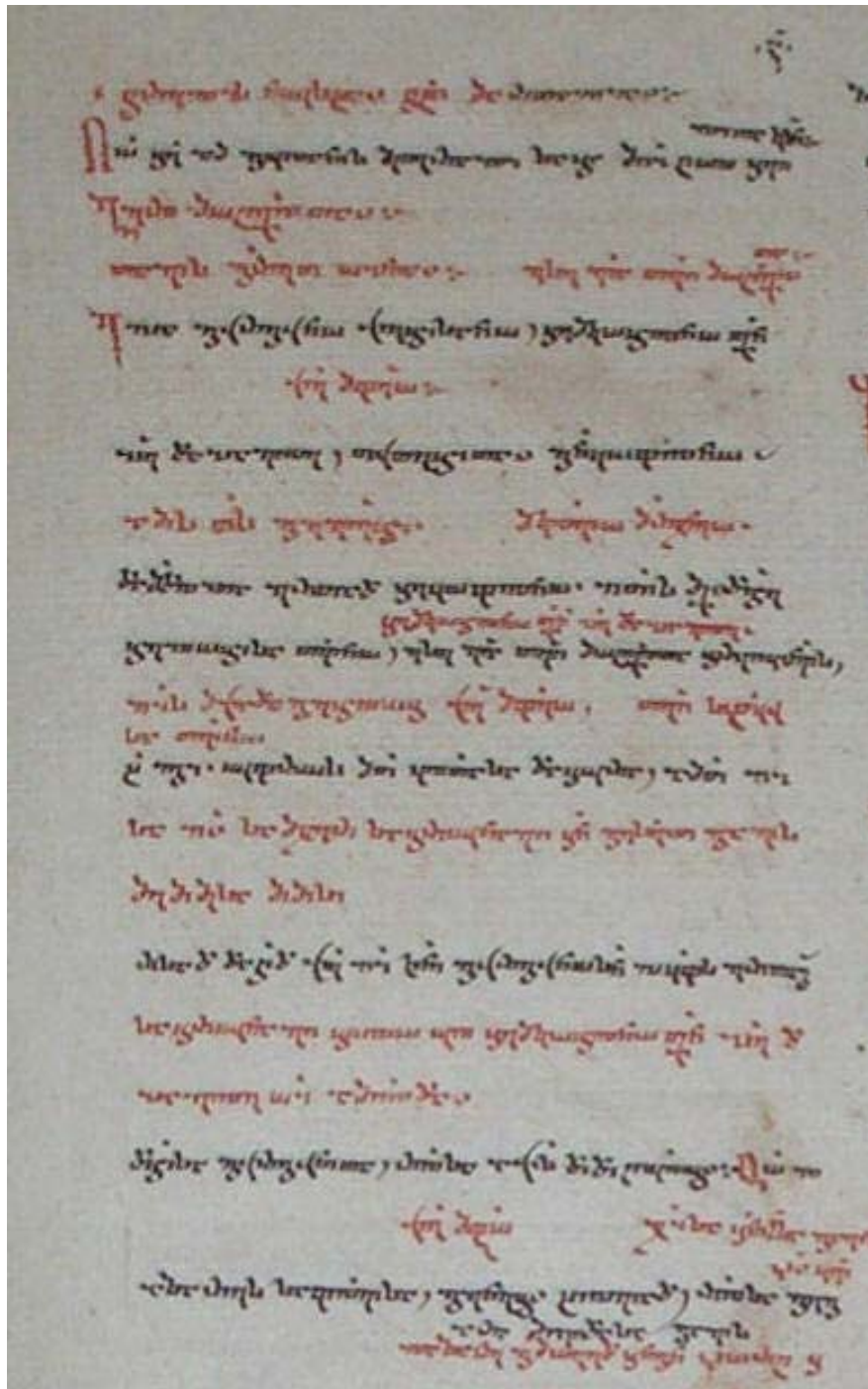
ჩიჯავაძე, ოთარ. (1967). ქართული გალობის ჭრელები. საბჭოთა ხელოვნება, 12 (გვ. 75-79).

ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1987). ირაკლი აბაშიძე (მ/რედ). ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტომი 11. გვ. 406. თბილისი: მთავარი სამეცნიერო რედაქცია.

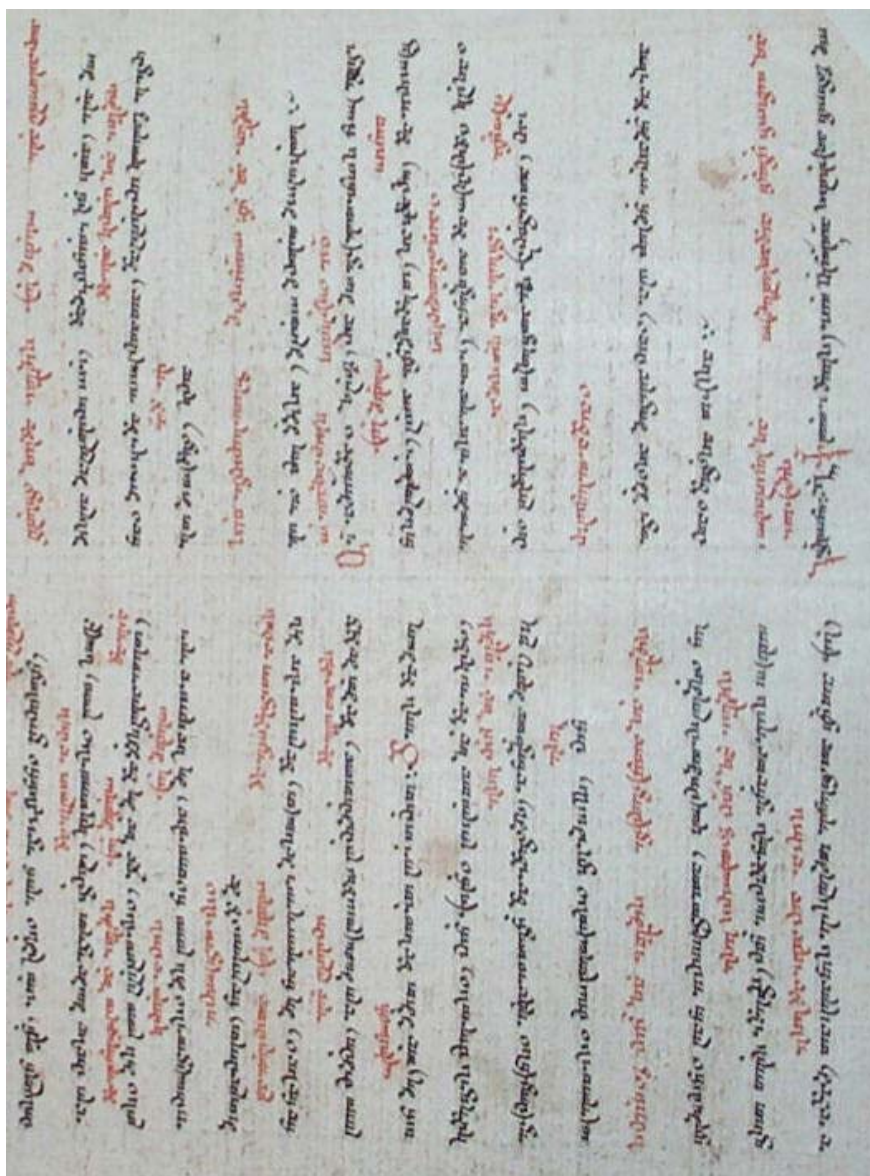
ხუნდაძე, რაჟდენ. (1912). ქართული გალობა. ლიტურგია: იოანე ოროპირისა, ვასილ დიდსა და გრიგოლ ღვთისმეტყველისა. პარტიტურა. ნოტებზე გადაღებული მღვდლის რაჟდენ ხუნდაძის მიერ. გურულ-იმერულ სადა კილოზე. ტფილისი: გამოცემა ე. ს. კერესელიძისა.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი: ფედერაცია.

ფრაგმენტი ჭრელთა ნუსხიდან. ხელნაწერი G-104a.
Pragment of "Chrelta Nuskha". Manuscript G-104a.



ფრაგმენტი ქრელთა ნუსხიდან. ხელნაწერი G-104ა.
Pragment of "Chrelta Nuskha". Manuscript G-104a.



გალობის გამშვენების საკითხისათვის ქართულ საგალობო პრაქტიკაში

ქართული საეკლესიო გალობა, ემორჩილება რა ზოგადად მართლმადიდებლური საეკლესიო გალობის კანონიკას, იმავდროულად კანონიკისა და ორიგინალურ თავისებურებათა ერთგვარ შენაერთს წარმოადგენს. თავისებურება ვლინდება მრავალხმიანობაში, რაც ქართულმა გალობამ ეროვნული მუსიკალური ცნობიერების ნიადაგზე შეითვისა. მრავალხმიანობა ქართული გალობის ბუნება, მისი იერსახეა და გალობასთან დაკავშირებული ყველა საკითხი მეტ-ნაკლებად ამ თავისებურებას ეხმიანება.

ქართული საეკლესიო გალობის ინტენსიური კვლევის მიუხედავად, მრავალი საკითხი ჯერ კიდევ შეუცნობელი რჩება. ამ საკითხთა რიგს განეკუთვნება ქართული გამშვენებული გალობის ფენომენი. წარსული დროის მგალობელთა არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება ამ მოვლენისადმი ავლენს მისი ბუნების გაურკვევლობას – რა არის იგი – თავისუფალი იმპროვიზაცია, ფიცხი ფანტაზიის ნამოქმედარი, თუ გარკვეულ კანონებზე დაფუძნებული გალობის სტილი? ე. კერესელიძის განმარტების მიხედვით: „კილოს საგალობელს თავისი ბუნებითი გზა აქვს თავითგან ბოლომდის. ხოლო გამშვენებას... ერთი ნიადაგი არა აქვს... ყოველ ნიჭიერ კაცს კილოს მიხედვით სხვადასხვანაირად შეუძლია გაამშვენოს და გაავარდიშოს“ (კერესელიძე, 1900:189). გალობის გამშვენება მგალობლის უნარსა და შესაძლებლობებზე იყო დამოკიდებული. იგი თავად ხვდებოდა, თუ „სად რანაირი ვარდიში და ხმის ტრიალი გაეწყობა“ (კერესელიძე, 1900:190). ეს თავისთავად გალობის გამშვენების იმპროვიზაციულ საწყისზე მიგვანიშნებს, მაგრამ რამდენადაც ეკლესიის წიაღში ყოველი კანონიკაზეა დაქვემდებარებული და გამორიცხავს შემთხვევითობას, კილოს გავარჯიშებაც ვერ მიიღებდა სპონტანურ ხასიათს. კერესელიძე არაერთგვარადაა აღნიშნავს, რომ „კილო არის საფუძველი გალობისა, რომლის ძარღვზედ ყველა ხმის მიმოხვრანი დამოკიდებულ არიან“ (კერესელიძე, 1900:189). ამრიგად, მიუხედავად იმპროვიზაციულობისა, კანონიკური ჰანგის ზოგადი კანონზომიერებები მეტ-ნაკლებად მაინც განსაზღვრავს გამშვენების ხარისხს.

ამის დასადასტურებლად მოვიყვანთ შემდეგ მაგალითებს: ნევმირებული ძლისპირი „ზღვისა მხეცისა მუცელსა“ მიქაელ მოდრეკილის იადგარიდან და იგივე ძლისპირი ფ. ქორიძის მიერ ნოტებით ჩანერილი საგალობლებიდან. უეჭველია, რომ X საუკუნის ნევმირებულ ჰიმნში ნევმებით ჩანერილი იქნებოდა კანონიკური ჰანგი. აღნიშნული ძლისპირის ნევმური აღკაზმულობა კი საყურადღებოა იმ თვალსაზრისით, რომ მასში მეოთხე-მეშვიდე ფრაზებში ზუსტად მეორდება ნევმების თანმიმდევრობა და ამასთანავე, ზუსტადაა დაცული ინტერვალი (ანუ სიტყვიერი ტექსტის უნიშნო მარცვლების რაოდენობა) ნევმებს შორის:

და გამოაჩინა: უზემთაესი ბუნებისა აღდგომაი:

წარმოგდებითა მით: ვნებულისა მის ხორციტა ქრისტეს ღმრთისა:

(გვახარია, 1978:38).

ნევმების ასეთი ზუსტი განმეორებადობა გვაფიქრებინებს, რომ ამ ფრაზების შესაბამისი ჰანგიც ერთმანეთის იდენტური იქნებოდა. ნოტებით ჩანერილ საგალობელში, მიუხედავად იმისა, რომ იგი გამშვენებული გალობის ნიმუშია, ნევმური ფორმულის შესაბამის მუხლებში, თვით გამშვენების ადგილებშიც კი, ზუსტადაა შენარჩუნებული მელოდიური ნახაზი. იხ. დანართი, მაგალითი 1 (ქორიძე, 1913:322).

კონკრეტულ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, კანონიკურ მელოდიაში ჰანგის განმეორებადობამ განაპირობა გამშვენებული ადგილების იდენტურობაც, ანუ ძირითადი კილოს კანონზომიერებამ დაიქვემდებარა იმპროვიზაციული ელემენტები.

გავარჯიშებული გალობის კანონზომიერებების დასადგენად საჭიროა ჯერ მისი წარმოშობის მიზეზებს მივაკვლიოთ. ღვთისმსახურებაში მომხდარი ყველა ცვლილება საეკლესიო საჭიროებით იყო გამოწვეული. კილოს გავარჯიშებასაც მხოლოდ ესთეტიკური კატეგორიის მოვლენებს ვერ მივაკუთვნებთ, არამედ აუცილებლად იარსებებდა მიზეზი, რომელიც დაუშვებდა ჰანგის გამშვენებას.

ერთ-ერთი მიზეზი, ჩვენი აზრით, უნდა ვეძიოთ ჰიმნოგრაფების მიერ საგალობლის სიტყვიერი ტექსტისა და ჰანგის ურთიერთშერწყმის ხელოვნებაში. ბიზანტიელი ჰიმნოგრაფები დიდ ყურადღებას აქცევდნენ ტექსტსა და მუსიკას შორის სწორი ბალანსის შენარჩუნებას. ჰიმნის მნიშვნელოვანი სიტყვები, მათი გამახვილების მიზნით, ხაზგასმული იყო მუსიკალურადაც – მათ ამკობდნენ ორნამენტით, ანუ ამშვენებდნენ. ამრიგად, მარტივი კილოს ფარგლებში ადგილი ჰქონდა გამშვენების მომენტს. აქცენტირებული სიტყვები გულდასმით შეირჩეოდა და აქედან გამომდინარე, ორნამენტიც განსაზღვრულ ადგილზე იქნებოდა განთავსებული. ვფიქრობთ, საკუთრივ გამშვენებულ გალობასაც სიტყვათა შერჩევისა და მათი ხაზგასმით ორნამენტული შესრულების მეთოდი დაედებოდა საფუძვლად, ანუ გამშვენებულ გალობაშიც, ხმის უსიტყვო ტრიალი არა ნებისმიერ, არამედ განსაზღვრულ ადგილას იქნებოდა ჩართული.

სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთშერწყმის ასეთი ტექნიკა არც ქართველი ჰიმნოგრაფებისთვის იყო უცხო. ქართულ საგალობლებზე დაკვირვებამ ცხადყო სადა და გამშვენებული გალობის ნიმუშებში სიტყვათა შერჩევის ამგვარი მეთოდის მოქმედება. ე. კერესელიძის მიერ ნოტებზე გადატანილი საგალობლები ამ საკითხის გარკვევისათვის დიდ შესაძლებლობებს ქმნის, ვინაიდან მასში მთელი რიგი საგალობლებისა მოცემულია ორგვარად – მარტივი და გავრჯიშებული სახით. მათი შედარება საშუალებას გვაძლევს გამოვარკვიოთ

შესაბამისობა მარტივ კილოში გამშვენებასა და საკუთრივ გამშვენებულ გალობას შორის, ანუ რამდენად ემორჩილება გამშვენებული კილო სიტყვათა შერჩევის მეთოდს. აღმოჩნდა, რომ გამშვენებულ ვარიანტში ხმის ტრიალი, ანუ გავარჯიშება ხდება სწორედ იმ სიტყვებზე, რომლებიც შედარებით ხაზგასმითაა გამღერებული მარტივ კილოში. მაგალითისთვის წარმოვადგენთ ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანების დღესასწაულის ძლისპირის „კიდობანსა მას სჯულისასა“ მარტივ და გავარჯიშებულ ვარიანტებს. მარტივ კილოში ნათლად გამოიყოფა მეტნაკლებად გამშვენებული მონაკვეთები სიტყვებზე: „შეეხებოდა“, „აქა“, „გაბრიელ“, „შენ თანა“. იხ. მაგალითი 2 (კერესელიძე, 1900:417). გამშვენებულ გალობაში კი, სადაც მგალობელს შეეძლო თავისი სმენისა და ნიჭისამებრ გაეგვარჯიშებინა კილო და იმპროვიზაციულობის მეტი თავისუფლება იყო მოსალოდნელი, ხმის გავარჯიშება მაინც მარტივ კილოში შერჩეულ სიტყვებზე მოხდა. იხ. მაგალითი 3 (კერესელიძე, 1900:413).

ასეთივე მოვლენას აქვს ადგილი ამაღლების ძლისპირში „ჰმევ ქალწულო“. ორივე, მარტივ და გამშვენებულ ვარიანტში, ხაზგასმულია ერთი და იგივე მონაკვეთი: ფრაზა „ბუნებათა უჟამოდ გამოუთქმელი“ და სიტყვა „უბინო“. იხ. მაგალითი 4 და 5 (კერესელიძე, 1900:619, 615).

როგორც ვხედავთ, მარტივ კილოში შერჩეული ადგილები თავის მნიშვნელობას ინარჩუნებს გამშვენებულ გალობაშიც, გამშვენებული კილო კი, მიუხედავად იმპროვიზაციულობისა, ემორჩილება მარტივი კილოს კანონზომიერებებს და ხმის ტრიალი საგალობლის სტრუქტურაში განთავსებულია სწორედ იმ მონაკვეთებში, რომლებიც მეტ-ნაკლებად ხაზგასმულია მარტივ კილოში.

ამრიგად, გამშვენებულ გალობაში ხმის გავარჯიშების ადგილი განსაზღვრული იყო და ამ მხრივ მგალობლის თავისუფლება რამდენადმე იზღუდებოდა. ეს ფაქტი დასტურდება განსხვავებულ წყაროებში მოძიებული საგალობლების შედარებითაც. მაგალითად, ამაღლების ძლისპირი „ჰმევ ქალწულო“ დაფიქსირებულია იოანე მრევლიშვილის სამუსიკო ნიშნებით აღკაზმულ ხელნაწერშიც H657. მასში ეს ძლისპირი ჩანერილია ორგვარად – ჩვეულებრივი სახით და ტექსტში ჩართული ფონემებით, რაც მიუთითებს გალობის სადა და გავარჯიშებულ კილოზე. წყაროებისა და ჩანერის დროის განსხვავებულობის მიუხედავად (ე. კერესელიძის საგალობლები ჩანერილია XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე, ხოლო იოანე მრევლიშვილის ხელნაწერი მიეკუთვნება XIX საუკუნის დასაწყისს), გამშვენებული ვარიანტების შედარებამ საგულისხმო დამთხვევები გამოავლინა. აღმოჩნდა, რომ გამშვენება, ორივე წყაროში, ძირითადად ერთსა და იმავე ადგილას ხდება. კერძოდ, ნოტირებულ საგალობელში გავარჯიშებული ფრაზა „ბუნებათა უჟამოდ გამოუთქმელი“ გამშვენებულია ნევმირებულ ძლისპირშიც:

ბუნეიებაათაუჟიუჟაჰაია ია აია მოიო/ოი-ოიო ოი ოიდ გაამოუვი უი უი უი უუუ უთუქმელი (მრევლიშვილი, 1812:48r).

რაც შეეხება სიტყვას „უბინო“, მასზე ვერაფერს ვიტყვით, რადგან ეს სიტყვა ნევმირებულ ძლისპირში რატომღაც ამოვარდნილია.

კიდევ უფრო მკაფიოა დამთხვევები ბზობის ძლისპირში „ღმერთი უფა-

ლი“, რომელიც ასევე სხვადასხვა ვარიანტითაა დაფიქსირებული ორივე წყაროში. ნოტირებულ საგალობელში გავარჯიშებულია სიტყვები: „ბაიათა“, „რტოებითა“, „ქებისმეტყველთა“. იხ. მაგალითი 6 (კერესელიძე, 1900:530).

ნევმირებულ ძლისპირშიც, სწორედ ამ სიტყვებში დიდი რაოდენობითაა ჩართული დამატებითი ფონემები:

ბიუვიიი აიაქაიაი აააააი/ ბაიიიი იი იი იუვი იათა და რტოებითა აუვი
იი ქეიეიეი ეეი ეე ეუ ვიე ეეეეიე ეიეე ეიეე ქებისმეტყვე ეუვიაჰა აი
ააჰეი აა აი ქებისმეტყვე ეუვიიეი ექეი ეეეეი ეეეველთა (მრევლიშვილი, 1812;18v).

საყურადღებოა ისიც, რომ ამ ძლისპირის სხვადასხვა წყაროს გავარჯიშებულ ვარიანტებში ერთნაირია გამშვენების პრინციპიც. კერძოდ, „ბაიათა“-სა და „ქებისმეტყველთა“-ს შემთხვევაში საკუთრივ სიტყვებია გავარჯიშებული, ხოლო სიტყვა „რტოებითა“ ორივე შემთხვევაში სადად გაიმღერება, ხმის ტრიალი კი ხდება სიტყვის შემდეგ.

სიტყვათა შერჩევის მეთოდზე მეტყველებს კიდევ ერთი ფაქტი. როგორც აღვნიშნეთ, ნოტირებულ და ნევმირებულ დასახელებულ ხელნაწერებში „ღმერთი უფალი“-ს ოთხი ვარიანტია მოცემული – ორი სადა და ორი გამშვენებული. ოთხივე ჩანაწერში გამოიყოფა საერთო სიტყვა, რომელიც მკაფიოდაა აქცენტირებული ყველა ვარიანტში. ესაა სიტყვა „ბაიათა“, რომლითაც იწყება ხმის ტრიალი ორივე ხელნაწერის გამშვენებულ ვარიანტში, რომელიც მეტნაკლებად გავარჯიშებულია ნოტირებულ მარტივ კილოში, ხოლო ნევმირებულ სადა გალობაში ეს სიტყვა გამოიყოფა ნიშანთა სიუხვით (კერძოდ წერტილთა კომბინაციებით) როგორც სტრიქონს ზემოთ, ასევე სტრიქონს ქვემოთ: ბაიათა. გარდა ამისა ძლისპირი, „ღმერთი უფალი“ მოვიძიეთ ამბროსი ნეკრესელის სამუსიკო ნიშნების შემცველ ხელნაწერშიც (Q845. XVIII ს.), სადაც იგი თითქმის მთლიანად მოკლებულია ნევმურ აღკაზმულობას, გარდა ერთი გამონაკლისისა: მთელ ძლისპირში სამუსიკო ნიშნები გვხვდება ერთ სიტყვაზე – „ბაიათა“ და რაც საინტერესოა მასზე დასმულია ერთბაშად ოთხი ნიშანი – ორ-ორი სტრიქონს ზემოთ და ქვემოთ: ბაიათა. ცხადია, რომ ამ ვარიანტშიც ეს სიტყვა განსაკუთრებულად გაიმღერებოდა. ამრიგად, სიტყვა „ბაიათა“ ხუთივე ნიმუშში აქცენტირებულია, რაც, ერთი მხრივ, მიუთითებს საგალობელში მის მნიშვნელობაზე, მეორე მხრივ კი, გვიდასტურებს სიტყვათა შერჩევის მეთოდის მოქმედებას როგორც მარტივ, ასევე გავარჯიშებულ კილოში.

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ გამშვენების ტექნიკა სხვადასხვა სამგალობლო სკოლაში ერთნაირი იყო. გულდასმით შეირჩეოდა მნიშვნელოვანი სიტყვები, რომელთა ხაზგასმაც მელოდიის განსაკუთრებულ ხვეულებს საჭიროებდა და ხმის ტრიალიც განსაზღვრულ ადგილას თავსდებოდა. სწორედ ამით შეიძლება აიხსნას ის ფაქტი, რომ სხვადასხვა წყაროს საგალობლებში გამშვენებული მონაკვეთები ძირითადად ერთმანეთს ემთხვევა. რაც შეეხება მუსიკალურ მხარეს, ამ შემთხვევაში მაგალობელი უკვე თავისი ნიჭისა და უნარის შესაბამისად გაამშვენებდა. ამრიგად, კანონიკის და იმპროვიზაციის შერწყმის პროცესი შემდეგნაირად წარმოგვიდგება: მკაცრად იყო შერჩეული გამშვენების ადგილები, მაგრამ

თავისუფლად გაიმღერებოდა შერჩეული სიტყვები. სხვა საკითხია, თუ რა ინტონაციურ მასალაზე ხდებოდა ჰანგის გამშვენება. მგალობლის იმპროვიზაციას საფუძვლად დაედებოდა ისევ და ისევ საეკლესიო მუსიკის ინტონაციური სფერო, ძირითადი კილოს შემადგენელი ბირთვები და მათი ვარიანტები, ანუ ის, რაც მგალობლის სააზროვნო წყარო უნდა გამხდარიყო. ამრიგად, გამშვენებული გალობა კანონიკის საზღვრებს არ სცილდებოდა და განსაზღვრულ კანონზომიერებებს ეფუძნებოდა.

XIX საუკუნეში გამშვენებული გალობის მიმართ მგალობელთა უარყოფითი დამოკიდებულება, ვფიქრობთ, იმან გამოიწვია, რომ მოხდა გალობის თვითნებური გავარჯიშება და მისი ძირითადი კანონზომიერებების დარღვევა, ანუ, „ვინც სწავლობდა, პირდაპირ გავარჯიშებულად სწავლობდა, რომ მაშინვე თქმა დაეწყო მგალობლებთან ეკლესიაში. ამ მიზნით, ვისაც პირველად სადა კილოზე არ უსწავლია გალობა, ის ყოველთვის დაშორებულია გალობის ბუნებრივ სინამდვილეზე და ვერც შეატყობს თვითონ სწორეთ გალობს, კილოს შეთანხმებით, თუ არა“ (ხუნდაძე, 1911:V). რაჟდენ ხუნდაძის ეს სიტყვები დღესაც არ კარგავს აქტუალობას. განსაკუთრებული სიფრთხილის გამოჩენა გვმართებს გალობის გამშვენებისადმი, რომ არ გადავარდეს „თავისი წესიერის გზიდგან“ და არ დაიკარგოს კილო. კილოს დაკარგვა ხომ „იგივე გალობის დაკარგვა არის“ (კერესელიძე, 1900:190).

დამონებული ლიტერატურა

ამბროსი ნეკრესელი. (1793). *საგალობლები ნიშნებითურთ*. კორნელი კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი, ხელნაწერი Q845.

გვახარია, ვაჟა. (გამომცემელი). (1978) *მიქაელ მოდრეკილი. ჰიმნები. X საუკუნე*. ნიგნი 2. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

კერესელიძე, ექვთიმე. (1900-1932). *საგალობლები ნოტებზე. „შთასახედი“*. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი, ხელნაწერი Q674.

მრევლიშვილი, იოანე. (1812). *საგალობლები ნიშნებითურთ*. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი, ხელნაწერი H657.

ქორიძე, ფილიმონ. (1913). *საგალობლები ნოტებზე. საგალობლები ნიშნებითურთ*. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი, ხელნაწერი Q688.

ხუნდაძე, რაჟდენ. (1911). *ქართული გალობა. ლიტურგია. პარტიტურა*. თბილისი: სტამბა მაქსიმე შარაძისა.

მაგალითი 1.
EXAMPLE 1.

მაგალითი 1. (EXAMPLE 1) is a musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The lyrics are in Georgian and are written below the notes. The melody is a simple, folk-like tune.

Lyrics (Georgian):
 ღმერთო, მადრი, ღმერთო, მადრი,
 ღმერთო, მადრი, ღმერთო, მადრი,
 ღმერთო, მადრი, ღმერთო, მადრი,
 ღმერთო, მადრი, ღმერთო, მადრი.

მაგალითი 2.
EXAMPLE 2.

მაგალითი 2. (EXAMPLE 2) is a musical score in C major (no sharps or flats) and 4/4 time. It consists of three staves of music. The lyrics are in English and are written below the notes. The melody is a simple, folk-like tune.

Lyrics (English):
 შე - ე - ხე - ბო - და - - - - აქა - - - -
 She - e - khe - bo - da - - - - aka - - - -
 გა - ბრი - - - - ელ - - - -
 ga - bri - - - - el - - - -
 შენ - თა - - - - ნა
 Shen - ta - - - - na

EXAMPLE 3.

all	all	all	all	all
she	e	khe	bo	du

EXAMPLE 4.

ḍʔ	ḡ	-	ḍ	-	ṁ	-	ʔ	-	-	-	-	ʔ	-
bu	ne	-	ba	-	ta	-	u	-	-	-	-	zha	-

მოდ	-	-	-	-	-	-	გა	მო	უ	-	თქმე	-	ლი	-	-	-	-
mod	-	-	-	-	-	-	ga	mo	u	-	tkme	-	li	-	-	-	-

[illegible]

მაგალითი 5.
EXAMPLE 5.

მაგალითი 5. (EXAMPLE 5) is a musical score in G major, 4/4 time. It consists of five staves. The lyrics are in Georgian and English. The first staff has the lyrics: "მაგალითი 5. (EXAMPLE 5)". The second staff has the lyrics: "მაგალითი 5. (EXAMPLE 5)". The third staff has the lyrics: "მაგალითი 5. (EXAMPLE 5)". The fourth staff has the lyrics: "მაგალითი 5. (EXAMPLE 5)". The fifth staff has the lyrics: "მაგალითი 5. (EXAMPLE 5)".

მაგალითი 6.
EXAMPLE 6.

მაგალითი 6. (EXAMPLE 6) is a musical score in G major, 4/4 time. It consists of five staves. The lyrics are in Georgian and English. The first staff has the lyrics: "მაგალითი 6. (EXAMPLE 6)". The second staff has the lyrics: "მაგალითი 6. (EXAMPLE 6)". The third staff has the lyrics: "მაგალითი 6. (EXAMPLE 6)". The fourth staff has the lyrics: "მაგალითი 6. (EXAMPLE 6)". The fifth staff has the lyrics: "მაგალითი 6. (EXAMPLE 6)".

ქველი ქართული პროფესიული მუსიკის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ

ქართული საგალობლის ისტორია, მისი განვითარების გზა სრულიად განსხვავდება დასავლეთ ევროპის სასულიერო მუსიკის განვითარების გზისაგან, გამორჩეულია თვით აღმოსავლეთ საქრისტიანოს სასულიერო მუსიკაშიც. წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს შეძლებისდაგვარად განიხილოს და ახსნას ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის ზოგიერთი თავისებურება, პარალელი გაავლოს დასავლეთის კათოლიკურ საეკლესიო მუსიკაში მიმდინარე პროცესებთან. თავისთავად ცხადია, რომ ამ კონტექსტში განიხილება მრავალხმიანობის საკითხიც – ქართული საგალობელი ხომ სამხმიანია.

ქრისტიანული საგალობელი საეკლესიო სიმბოლოთა სისტემის ერთ-ერთი შემადგენელი რგოლია. სიმბოლოთა სისტემის საშუალებით ადამიანი სულიერი სამყაროს ცხოვრებაში ერთვება, ეკლესიის რიტუალებსა და წეს-ჩვეულებებში გადმოცემული წმინდა ისტორიის რეალური მონაწილე ხდება, ამიტომ სიმბოლოს აქვს მუდმივი და მყარი ხასიათი, ხოლო მის გარშემო თავმოყრილი მხატვრული ხერხები, რომლებიც, შეიძლება ითქვას, რეგიონალურ ხასიათს ატარებენ, მატერიალურ პლანში ამჟღავნებენ მას.

VI საუკუნის ბოლოდან აღმოსავლეთისა და დასავლეთის საეკლესიო მუსიკის განვითარების გზები სხვადასხვაგვარად მიემართება. IX საუკუნეში კათოლიკური და მართლმადიდებელი ეკლესიები გაემიჯნენ ერთიმეორეს. სწორედ ამ მოვლენით არის განპირობებული ქრისტიანული გალობის განვითარების გზების სხვადასხვაობა.

როგორც ცნობილია, დასავლეთის კათოლიკური ეკლესია ქმნის გრიგოლისეულ ქორალს. VIII საუკუნეში იწყება ევროპის ქვეყნების საკულტო მუსიკის რომანიზაცია და გრიგოლისეული ქორალი ცეცხლითა და მახვილით ფეხს იკიდებს ინგლისში, საფრანგეთში, გერმანიაში, ჩეხეთში, სკანდინავიაში, უნგრეთში, პოლონეთში. გავიხსენოთ, რომ გრიგოლისეული ქორალის ტექსტი უცილობლად ლათინურ ენაზე სრულდებოდა. ეს ენა გაუგებარი იყო ფართო მასებისათვის. იგი, ფაქტობრივად, მკვდარ ენას წარმოადგენდა, რადგან ყოფაში არ გამოიყენებოდა, შესაბამისად მოკლებული იყო ცოცხალ სამეტყველო ინტონაციებს და გაუცხოებას იწვევდა ხალხში. კათოლიციზმი სასტიკად კრძალავდა არა თუ ღვთისმსახურების მშობლიურ ენაზე შესრულებას, არამედ ლიტურგიკული ტექსტების თარგმნასაც კი. ამიტომ I ათასწლეულის დასასრულს დაიწყო ევროპაში გაბატონებული გრიგოლისეული გალობის დეფორმაცია. მისი განვითარების შინაგანი ტენდენციები, ძალები მთლიანად დაიპყრია. გზა გაეხსნა არალიტურგიკული, საერო მუსიკის განვითარებას.

მსგავსი რამ არ ყოფილა აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ქვეყნებში. ღვთისმსახურება საქართველოში უძველესი დროიდან ქართულ ენაზე სრულდებოდა. პალესტინის უდიდესი ლავრის დამაარსებლის, საბა განწმენდილის ცნობით, VI საუკუნის I მეოთხედში ქართველები წირვას მშობლიურ ენაზე ასრულებდნენ

(კეკელიძე, 1980:55-56). ასევე შეიქმნა სირიული, კოპტური, ბულგარული ლიტურგიები. აღარას ვამბობთ მთარგმნელობით მოღვაწეობაზე, რომელიც ქრისტიანობის შემოღებისთანავე ფართოდ გაიშალა საქართველოში. უფრო მეტიც, თარგმნის პროცესში ქართველები მშვენივრად ამჟღავნებდნენ ეროვნულ სულს. ისინი იძლეოდნენ თხზულების არა ზუსტ თარგმანს, არამედ მის ახალ განმარტებას, ან რედაქციას. ცხადია, ქართული საგალობლის მუსიკალური კანონზომიერებები საერო მუსიკის ნიაღში გამოიკვეთა: კილოური მხარე, ინტონაციური სამყარო, საკადანსო ნაგებობები და რაც ჩვენთვის საყურადღებოა – მრავალხმიანობის ფორმები.

რა ხდება I ათასწლეულის დასასრულს დასავლეთისა და აღმოსავლეთის, კერძოდ ქართულ საეკლესიო მუსიკაში?

გრიგოლისეული გალობა თავისი არსებობის დასასრულს უახლოვდება, ხოლო საქართველოში, ტაო-კლარჯეთის ერთ-ერთ უმშვენიერეს სავანეში – შატ-ბერდში მიქაელ მოდრეკილი ქმნის განსაცვიფრებელ კრებულს „სანელინდო იადგარს“, რომელშიც უცხო ავტორებთან ერთად შეტანილია ქართველი ჰიმნოგრაფების: იოანე მინჩხის, იოანე მტბევარის, სტეფანე ჭყონდიდელის, იოანე ქონეოზისძის, თვით მიქაელ მოდრეკილისა და სხვათა მიერ შექმნილი საგალობლები. ამავე კრებულიდან ჩანს, რომ X საუკუნეში ქართველებს ჰქონიათ ორიგინალური საგალობო მუსიკალური ნიშნები, სრულიად განსხვავებული იმდროინდელი ბერძნული მუსიკალური ნევმებისაგან. ქართული საგალობლის აღმავალი სვლა გრძელდება XI-XII საუკუნეებში, ქართული რენესანსის ეპოქაში, როდესაც ცხოვრების ყველა სფერო, ხელოვნების ყველა დარგი არნახული ეროვნული აღმავლობით აღინიშნება.

რა ხდება ევროპის სასულიერო მუსიკაში და საერთოდ, მუსიკალურ კულტურაში გრიგოლისეული გალობის დეფორმაციის შემდეგ?

XII საუკუნიდან ევროპული კულტურა ვითარდება საერო სულისკვეთების ნიშნის ქვეშ. ამ პერიოდში ყალიბდება მუსიკალური ჟანრები, რომლებიც დღემდე შემორჩა მუსიკალურ პრაქტიკას. საფუძველი ეყრება პროფესიულ მრავალხმიანობას, თანამედროვე ნოტაციას, მაჟორ-მინორულ სისტემას, გონალური ორგანიზაციის პრინციპებს. მინდა გამოვყო ამ პერიოდის რამდენიმე მნიშვნელოვანი მონაპოვარი და შემდეგ პარალელი გავავლო ქართულ სასულიერო მუსიკასთან.

1) სულ უფრო წინა პლანზე იწევს პიროვნება, შემოქმედის პოზიცია თანდათან აქტიურდება, ფართო ასპარეზი ეძლევა მისი ინდივიდუალობის გამოვლინებას.

2) X საუკუნის ბოლოს საფრანგეთში, კორბოს მონასტერში საფუძველი ეყრება თანამედროვე ნოტაციას, რომლის რეფორმატორად შემდგომში მოგვევლინა ბენედიქტელი ბერი გვიდო დ'არეცოელი. ნოტაციის დამკვიდრების შემდეგ მელოდია თანდათან თავისუფლდება ტექსტისაგან, ამგვარად ისახება წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარების გზა. კათოლიკური ღვთისმსახურების დროს ჟღერს ინსტრუმენტი – ორლანი.

სანოტო დამწერლობამ საფუძველი შეუქმნა პროფესიული მრავალხმიანობის განვითარებას. ნოტაციის გარეშე წარმოუდგენელი იქნებოდა პოლი-

ფონიური ხელოვნების საოცარი აღმავლობა-ევოლუცია XII საუკუნიდან – პალესტინასა და ორლანდო ლასომდე, რომელთა შემოქმედებაც, თავის მხრივ, ნიადაგს უმზადებს ბახის გენიალურ მუსიკას.

3) პროფესიული მრავალხმიანობის შექმნა იწვევს ტონალურ-ფუნქციონალური, მაჟორ-მინორული სისტემის ჩამოყალიბებას, რადგან, ცნობილი მუსიკისმცოდნის რ.გრუბერის აზრით, კილოური აზროვნების პრინციპები, განპირობებული საეკლესიო გალობის მონოდიურობით, შეუთავსებელი აღმოჩნდა რამდენიმე მელოდიური ხაზის ერთდროულად ჟღერადობასთან. (Äb-äb, 1941:465). მაჟორ-მინორული სისტემა ერთნაირად დამკვიდრდა მთელს ევროპაში და მიიღო „ინტერნაციონალური“ ხასიათი.

ახლა განვიხილოთ, თუ რა ვითარებაა ამ მხრივ ქართულ გალობაში.

თუ დასავლეთ ევროპის პროფესიულ ხელოვნებაში წინა პლანზე იწვევს პიროვნება თავისი ინდივიდუალური შეხედულებებით, განცდებით, ფიქრებით, ქართულ საგალობელში დომინირებს „ჩვენ“ და არა „მე“. სამხმთან საგალობელს ქმნის სამი ხმა, სამი ადამიანი. თითოეული მათგანის ინდივიდუალური მონაცემები, ნიჭი, ვლინდება საერთო საქმის ქმნალობაში, საეკლესიო სიმბოლოს განსხეულებაში, ერთი მხატვრული სახის შექმნაში. სწორედ სამის ერთსახეობად ჩამოყალიბების პროცესში აღწევს გასაოცარ სიმაღლეს ქართველი კაცის მუსიკალური აზროვნება. აქ ავტორის ინდივიდუალური კონცეფცია ყოველთვის კოლექტიური ცნობიერების შემადგენელი ნაწილია. ეს საოცარი ფენომენი მკაფიოდ არის ამოტვიფრული ქართულ გენეტიკურ კოდში. მართლმადიდებელ ეკლესიაში კომპოზიტორ-ჰიმნოგრაფს თავისი ტალანტი ცოტა სხვაგვარად უნდა გამოემჟღავნებინა – ახალი უნდა შეექმნა ტრადიციული ჰანგებისაგან, უნდა მოეძებნა ჰანგთა ახალი კომბინაცია, მიესადაგებინა ისინი ახალი რიტმებისათვის, ნაცნობი მელოდიებისაგან უნდა წარმოექმნა ახალი მუსიკალური ფორმები და ა.შ. ქართულმა საგალობელმა ბოლომდე მისდია ესთეტიკურ პრინციპებს, ჩამოყალიბებულს ადრეულ ეტაპზე, როდესაც ნებისმიერი ახალი ნაწარმოები იქმნებოდა, უპირველეს ყოვლისა, ტრადიციის ფარგლებში, ხოლო ავტორის პირადი ინიციატივა მჟღავნდებოდა ტრადიციის ვარიანტულობაში. ამიტომ ტრადიცია ქართულ სასულიერო მუსიკაში ერთგვარი კანონია. ეს კანონი ვრცელდება მრავალხმიანობის ფორმებზე, ხმათა ურთიერთდამოკიდებულების პრინციპებზე, აქედან გამომდინარე ჰარმონიაზე, აკორდიკაზე.

ქართულ საგალობელთა პირველი სანოტო ხელნაწერები და კრებულები შეიქმნა XIX საუკუნის ბოლოს და საგულისხმოა შემდეგი: ისინი შექმნეს არა პროფესიონალმა კომპოზიტორებმა, არამედ იმ საგვარეულოთა წარმომადგენლებმა, რომლებმაც საუკუნეების მანძილზე შემოუნახეს შთამომავლობას ქართული გალობის ტრადიციები. ამგვარად, ქართული საგალობელი ტრადიციულობის ჩარჩოში ცოცხლობდა და ვითარდებოდა. ეს ასეც უნდა ყოფილიყო, რადგან მართლმადიდებლობა მხოლოდ დოგმატიკის სინმინდეს როდი ნიშნავს, არამედ ღვთისმსახურების სინმინდეს და რიტუალების ტრადიციონალიზმსაც.

ნიშანდობლივია შემდეგი გარემოებაც. თავდაპირველად აღმოსავლეთი-

სა და დასავლეთის საეკლესიო მუსიკა ყალიბდებოდა მუსიკალური პრაქტიკიდან მომდინარე კილოების საფუძველზე. კილოს სპეციფიკურ სახეს ქმნიდნენ ჰანგები, ინტონაციები. ყველაზე გავრცელებულ, დამახასიათებელ მოტივებს, დაკავშირებულს გარკვეულ ჰიმნებთან, ახალი მელოდიების შექმნის დროს ნიმუშებად იყენებდნენ, ე.ი. ისინი იძენდნენ მოდელების მნიშვნელობას. ყველა ხალხის შემოქმედების ისტორიული განვითარების მანძილზე შეიქმნა გარკვეული რაოდენობა მელოდიური სტერეოტიპებისა, რომლებიც ადამიანთა შეგნებაში ჩამოყალიბდა ფორმულების სახით. რვახმის სისტემის საკომპოზიციო სისტემამაც ეს პრინციპი დაიდო საფუძვლად. მრევლს ესმოდა ნაცნობი, მაგრამ ვარირებული მუსიკალური ფრაზები, რომლებიც ერთმანეთთან დაკავშირებულნი იყვნენ ახალ-ახალი გადასვლებით.

ქართული საგალობელი დარჩა კილოური აზროვნების ამ სტადიაზე, ევროპული პროფესიული მუსიკა კი გასცდა ამ სტადიას, მასში თანდათან გაბატონდა ტონალურ-ფუნქციონალური სისტემა, და როგორც ბ. ასაფიევი აღნიშნავს, ევროპული მუსიკა ეყრდნობა „ერთიან კილოს“ ორი მიხრილობით – მაჟორულით და მინორულით. ამგვარად, მონოდიური გალობის საყრდენი კილოური აზროვნება დაირღვა და ევროპულმა პროფესიულმა მრავალხმიანობამ დაამკვიდრა მაჟორ-მინორული სისტემა (Äñâð üââ, 1971:229). ქართულ გალობაში ეს პრობლემა არც შექმნილა, რადგან ოდითგან არსებული მრავალხმიანობა დღემდე მყარად ეფუძნება ხალხურ კილოურ აზროვნებას.

ევროპული პროფესიული მრავალხმიანობის შემდგომ აღმავლობას ხელი შეუწყო ნოტაციის შექმნამ. ქართული საგალობლის სანოტო სისტემაზე დაფიქსირება კი მხოლოდ XIX საუკუნის ბოლოს მოხერხდა, თუმცა ამის გამო მრავალხმიანობის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას არაფერი დაჰკლებია. ქართველი კაცისთვის მრავალხმიანობა იმდენად სისხლხორცეული მოვლენაა, რომ ბოლო დრომდე მგალობლისათვის ერთი, წამყვანი ხმის აღნუსხვაც საკმარისი იყო. ამის დამადასტურებელია ცნობილი მგალობლების მიერ მოწოდებული ცნობები (კერესელიძე, Q-84, 38; ხუნდაძე, ფ. 16/43; კარბელაშვილი ვ., 1898. ფ.199). აგრეთვე ის თვალსაჩინო ფაქტი, რომ უხვად გვხვდება სანოტო კრებულები და ხელნაწერები, რომლებშიც საგალობლის მხოლოდ ერთი-პირველი ხმაა დაფიქსირებული. მეორე ხმისა და ბანის შეწყობა პრობლემას არ წარმოადგენდა.

ყველა მეცნიერი, ვინც კი ქართული საგალობლის მუსიკალური აღწახობის საკითხს შეეხო, მეორე ხმის წამყვან, წარმმართველ მნიშვნელობაზე მიუთითებდა (Äðâëð âëëë, 1905:332; ჩიჯავაძე, 1967:78; ჯავახიშვილი, 1990:305 და სხვ.). მეორე ხმა მართლაც გამოირჩევა მელოდიური ნახაზის გამომსახველობით, მოქნილობით, მაგრამ ინტონაციურმა ანალიზმა და ცალკეულ ხმათა ფუნქციის შესწავლამ მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვან დასკვნამდე მიიყვანა. აღმოჩნდა, რომ საგალობელში კონსტრუქციული ღერძის და, თუ შეიძლება ითქვას, ერთგვარი *cantus firmus*-ის როლს პირველი ხმა ასრულებს. სწორედ პირველი ხმის ინტონაციური ფორმულები აღმოჩნდა ყველაზე მყარი, სტაბილური. ეს ფორმულები ქმნიან მელოდიურ ჯაჭვს. დანარჩენი ხმები პირველ ხმასთან ახდენენ კოორდინაციას, აქედან გამომდინარე, ჰარმონიზაციის მაორიენტირებელი პირველი ხმაა.

მინდა შევეხო კიდევ ერთ მნიშვნელოვან გარემოებას. როგორც აღვნიშნე, ჯერ კიდევ X საუკუნეში ქართველებს ჰქონდათ ორიგინალური საგალობო მუსიკალური ნიშნები, რომლებიც თანდათანობით დავიწყებას იქნენ მიცემულნი. XVII საუკუნიდან მათ სანაცვლოდ დამკვიდრდნენ ე.წ. „ჭრელები“. იმის მაგიერ, რომ საგალობლის ჰანგი მუსიკალური ნიშნებით აღენიშნათ, ჭრელებით შემკულ კრებულებში აღწერილია, თუ საგალობლის რომელი ნაწილი რას მიაგავს, ან რას წარმოადგენს. ჭრელები ძალიან შორს იყვნენ მუსიკალური მასალის ზუსტი ფიქსაციისაგან და XX საუკუნემდე საგალობლები ფაქტიურად ზეპირი ტრადიციით გადადიოდნენ თაობიდან თაობაში. დროთა განმავლობაში საგალობელმა შეიძინა ხალხური სიმღერისათვის დამახასიათებელი სხვა ნიშნებიც: ანონიმურობა და ვარიანტულობა და უფრო მეტად დაუახლოვდა მას. სიახლოვე კი ხალხურ სიმღერასა და საგალობელს ოდითგანვე ჰქონდათ. მრავალსაუკუნოვანი თანაარსებობის მანძილზე ისინი ზეგავლენას ახდენდნენ ერთმანეთზე, ავსებდნენ, ამდიდრებდნენ, თავის განუყოფელ მადლს სცხებდნენ ერთმანეთს. საგულისხმოა, რომ გრიგოლისეული ქორალი განუყოფლად არის დაკავშირებული კულტთან, კათოლიკური ლიტურგიკის გარეშე იგი წარმოუდგენელია. ბიზანტიური საგალობლების გარკვეული ჯგუფი კი სრულდებოდა იმპერატორის კარზე საზეიმო ცერემონიების დროს, ჟღერდა იპოდრომზე, ქუჩაში მსვლელობისას და ა.შ. საქართველოშიც დამკვიდრდა ეს ტრადიცია, ქართული საგალობელიც ამშვენებდა მეფის სასახლის ნადიმს. დიდებულთა ოჯახების მეფლისზეც ჯერ საეკლესიო გალობით ტკებოდნენ და შემდეგ საერო სიმღერით. ცნობილი მგალობლები იმავდროულად ხალხური სიმღერის უბადლო შემსრულებლებიც იყვნენ. მეორე მხრივ, ეკლესიაში მეფიდან დაწყებული უკანასკნელ გლეხკაცამდე ყველა გალობდა (კარბელაშვილი პ., 1898:29-30).

თანდათანობით გალობაში თავი იჩინა დიალექტურმა დიფერენციაციამ, რაც ესოდენ თვალსაჩინოა ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაში. აქედან გამომდინარე, შეიქმნა ქართული გალობის ორი არეალი – ქართლ-კახური და იმერულ-გურული გალობა. გალობის განვითარებაზე უკვე დიდ გავლენას ახდენს ადგილობრივი ტენდენციები, საშემსრულებლო პრაქტიკის თავისებურება. თუმცა ქართლ-კახური და იმერულ-გურული სადა კილოს საგალობლები იმდენად ახლოს დგანან ერთმანეთთან, რომ თავისუფლად შეიძლება გალობის ზოგადქართული ფუძე ენის დადგენა.

განვლო რა განვითარების თავისებური გზა, ქართულმა საგალობელმა ესთეტიკური ფუნქციაც შეინარჩუნა, იგი დღესაც აღძრავს ემოციებს, მისი მრავალხმიანობის დახვეწილი ფორმები ალაფრთოვანებენ მსმენელს. სწორედ ეს მომენტი – სიძველის არდაძველება არის უკვდავების უტყუარი ნიშანი. და თუ ქართულ საგალობელში უმაღლეს რანგშია აყვანილი ტრადიციებისადმი ერთგულება, გასაოცარია ის დაუშრეტელი, ამოუწურავი შინაგანი იმპულსები, განვითარების შინაგანი ტენდენციები, რომლებიც აცოცხლებენ და ანვითარებენ საგალობელს, ახალ-ახალ ძალასა და ენერგიას მატებენ, შიგნიდან ასხივოსნებენ მას. აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ საუკუნეთა მანძილზე წმინდა მამათა ნააზრევი, მშვენივრად განზოგადებული არქიმანდრიტ რაფაელის

ნაშრომში: „დასავლეთი ქმედითი სანყისის განხორციელებაა, აღმოსავლეთი მჭვრეტელობითი ცხოვრებისკენ არის მიდრეკილი. დასავლეთი მთლიანად ემოციებსაა აყოლილი, მოძრაობასა და დინამიკაში არსებობს, აღმოსავლეთი საკუთარ თავშია ჩაძირული, თითქოს თვალს ვერ წყვეტს თავის წიაღში დამარხულ საუნჯეს. დასავლეთი ეძიებს, უტევს, შემართული და გატაცებულია; აღმოსავლეთი კი ინახავს. დასავლეთს მიწა უყვარდა და ზეცაშიც მიწიერს ხედავდა, აღმოსავლეთს ზეცა უყვარდა და მიწიერშიც ზეციურ სიმბოლოებს ჭვრეტდა – წარმავალში იგი მარადიულს ეძებდა“ (კარელინი, 1994:17). ზემოთქმული განმარტავს ყველა იმ პროცესს, რომელზეც გვექონდა საუბარი.

დამონებული ლიტერატურა

არაყიშვილი, დიმიტრი. (1925). *ქართული მუსიკა*. ქუთაისი: ადგილობრივი მეურნეობის სტამბა.

კარბელაშვილი, ვასილ. (1898). *ქართლ-კახური გალობის მეორე ნაწილის წინასიტყვაობა*. ხელნაწერი. ინახება საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში. ვ. კარბელაშვილის პირადი ფონდი N199.

კარბელაშვილი, პოლიევქტოს. (1898). *ქართული საერო და სასულიერო კილოები. ისტორიული მიმოხილვა*. ტფილისი: სტამბა ექ. ივ. ხელაძისა.

კარელინი, არქიმანდრიტი რაფაელი. (1994). *საუბრები მართლმადიდებლობაზე*. თბილისი: კიდევაკ დაიზრდებიან.

კეკელიძე, კორნელი. (1980). *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. I. თბილისი: მეცნიერება.

კერესელიძე, ექვთიმე. *ისტორია ქართული საეკლესიო საგალობლების ნოტებზე გადაღებისა*. ხელნაწერი. ინახება საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში. ფონდი Q 840.

ჩიჯავაძე, ოთარ. (1967). *ქართული გალობის ჭრელები. საბჭოთა ხელოვნება*, 12: 75-79.

ხუნდაძე, რაჟდენ. *შეხვეტილიანი. დიდი პარასკევის ცისკრის საგალობლები*. ხელნაწერი. ინახება საქართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურ სახლში. რ. ხუნდაძის ფონდი 16/43.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ხელოვნება.

Àðàèèø àèèè (Àðàè-èàà), Æè èòèè. (1905). *Èðàò èèé í ððé ðàçàèò èý ððòçéí ñéí é, èàðò àèéí í-èàðòò éí ñéí é, í àðí àí í é í àñí é ñ í ðèéí æí éàí í í ò í ù ò í ðèí àðí é 27 í àñáí á í àðí àí í é ààðí í í èçàòèè. Í ððòçéí ñéí é àóòí àí í é í àðí àí í é òçú èà ñ í ðèéí æí éàí í àí àáí á í à èèòòðèè ñà. Èí àí í à Çéí òí óñòí à ó ððòçéí Õèð èèññéí é àðàáðí èè. Í í ñèàà: Õèí í ððàð èý È. È. Í àí ùò í àà.*

Àðàèèø àèèè (Àðàè-èàà), Æè èòèè. (1916). *Í óçú èàéñí í-ýò í í ððàð è-àñèèá í ððèè ððòçéí ñéí é í àðí àí í é í óçú èè. Í í ñèàà: Õèí . Æ. Èèññí àðà è Æ. Ñí áéí .*

Àñàð ùàà, Áí ðèñ. (1971). *Í óçú èàéñí áý ó í ðí à èàéí ðí óáññ. Èí . I è II. Èçàáí èà 2-à. Èáí èí ððàà: Í óçú èà.*

Àðóááð, Ðí í áí . (1941). *Èñò í ðèý í óçú èàéñí í é èðéñò óðú. Iò. 2-àñòù. Í í ñèàà: Áí ñí óçéçààò.*

ON SOME PECULIARITIES OF GEORGIAN OLD PROFESSIONAL MUSIC

The history of Georgian chanting and its development differs from that of West European sacred music. It is different even from the music of Eastern Christian countries. The present study discusses and explains some features of ancient Georgian professional music, and aims at finding a parallel with the processes going on in Eastern Catholic sacred music. Naturally the polyphony issue will be discussed in this context - the Georgian chant is performed in three parts.

The Christian chant is one of the constituent links of the religious symbolic system. By means of the symbolic system humans join in the spiritual world of life, and become a real part of the sacred history narrated in the religious rituals and customs. Thus a symbol has a constant and steadfast nature, while the creative means around it have, so to say, a regional character, revealing it in the material plane.

Since the end of the 6th century the way eastern and western sacred music development took different courses, causing religious confusion, strengthened in the 9th century and continues even today. The Catholic and Orthodox churches separated. This may serve to explain the differences in the development of Christian chanting.

It is common knowledge that the Eastern Catholic church created Gregorian choral music. Beginning from the 8th century the Romanization of the European countries' cult music began and Gregorian choral music through fire and sword gained a foothold in England, France, Germany, Czechoslovakia, Scandinavia, Hungary and Poland. As we know, Gregorian choral texts were performed in Latin. The language was incomprehensible to the broad masses of people. It was in fact a dead language not used in everyday life so it lacked natural speech intonations and was alien to the people. Catholicism strictly forbade the performance of divine service in the native tongue and also the translation of liturgical texts. Owing to this fact at the close of the first millennium the Gregorian chanting predominant in Europe began to deteriorate. The inherent tendency of its development and power was exhausted. The way was open for the development of non-liturgical, secular music. Nothing like this process had ever taken place in the Eastern Christian countries. In Georgia divine service was performed in the Georgian language from the 6th century. According to the founder of the Palestinian Great Lavra, Sabas the Purified, Georgians recited the liturgy in their native language in the first quarter of the 6th century (Kekelidze, 1980:55-56). Similarly liturgies were created in the Coptic, Syrian, Bulgarian and Russian languages. Along with the adoption of Christianity translating activity was widely spread in Georgia. During the translation process Georgians produced not a literal translation but a new edition. It is obvious that the natural laws of Georgian liturgical music originated in the depths of secular music: the scale system, the intonational vocabulary, cadence construction and most importantly for us - the forms of polyphony. What was happening to sacred music in the East and in the West and in Georgia in particular at the end of the first millennium?

The Gregorian chant ceased to exist. In one of the finest cloisters of Georgia, in "Shatberdi" Michael Modrekili created an impressive hymnbook, "Yearly Tropologion",

containing hymns by both foreign as well as Georgian hymnists: Ioane Minchkhvili, Ioane Mtbvari, Stepane Chqondideli, Ioane Korkosi's son, Michael Modrekili. As can be seen from this hymnbook Georgians by the 10th century had original music symbols, quite different from the contemporary Greek neumes. The Georgian chant flourished in the 11th -12th centuries, in the period of the Georgian Renaissance when all spheres of life, including all branches of the art, experienced an unprecedented national boom.

What happened to European sacred music and in musical culture generally after the disappearance of the Gregorian chant?

Beginning from the 12th century the development of European culture had a secular influence. In that period musical genres were created that remain in musical practice even today. A foundation of professional polyphony (from the end of the 9th century), modern notation in music, major and minor scale systems and the principles of tonal organization were laid. I would like to emphasize some significant achievements of this period and draw parallels with Georgian sacred music.

1) A personality acquired foremost importance. The position of author-creator became more and more important, and the author's individuality was given freedom to unfold.

2) At the close of the 10th century the foundation of modern notation was established in France. This was later reformed by the Benedictian monk Guido Arezzo. After notation had been established melody was gradually set free from the text: this is how straight instrumental music was developed. During the Catholic divine service the organ was used. The creation of notation laid a foundation for the development of polyphony. Without notation it would have been impossible for the art of polyphony to experience its wonderful rise from the 12th century through to Palestrina and Orlando Lasso, whose works in turn appeared to prepare the ground for the music of J.S.Bach.

3) The creation of professional polyphony brought about the establishment of the laws of functional harmony, based on major-minor scale systems. According to the opinion of a famous Russian soviet musicologist R. Gruber, the principles of modal thinking conditioned by the monodic character of sacred chanting turned out to be incompatible with the simultaneous sounding of a number of melody lines (Gruber, 1941:465). The major-minor system was established all over Europe and acquired an international character.

Let us dwell on the Georgian chant.

If a personality, an individual with his outlooks, emotions and thoughts occupied the foremost position in European professional art, in Georgian chant the predominating importance was attached to "we" and not "I". A three-part chant is made of three parts, performed by three singers. The individual character and ability of each of them is revealed in the creation of a common cause, in the embodiment of a sacred symbol, in the creation of one artistic image. It is the process of formation of a unity of three into one image that shows the heights of the musical thinking of Georgians. The individual conception of an author is always a constituent of collective cognition. In the orthodox church a composer-hymnist had to reveal his talent in a somewhat different way: he had to create something original out of traditional tunes, he had to find a new combination of tunes, to adjust them to new rhythms, create new musical forms out of familiar melodies, etc. Georgian chant consistently

followed the aesthetic principles, formulated at an early stage. Any new piece was created first of all within the limits of tradition and the private initiative of the author was revealed through variations of the tradition. Therefore tradition in Georgian sacred music is a kind of law. This law works in forms of polyphony, in the principles of part correlation, and consequently in harmony and in chord pattern.

The first Georgian hymnbooks based on contemporary notation appeared at the close of the 19th century. They were created not by professional composers but by representatives of the families who preserved Georgian chant traditions for succeeding generations. Thus the Georgian chant lived and developed within the framework of the tradition. Orthodoxy meant not only the purity of dogma but also of sacred services and rituals.

It is well known that the basis of the musical language of Eastern and Western sacred music was created from the modes derived from musical practice. The specific modal patterns were created from traditional tunes and intonations. The most widespread, characteristic tunes connected with certain hymns were used as samples while creating new melodies, i.e. they acquired the significance of a model. During the historical development of musical cultures a number of melodic stereotypes were created which were based on pre-existing patterns in traditional culture. The Oktoechos compositional technique made this principle its basis. The parish heard familiar but varied musical phrases connected with new linking patterns. Georgian chant preserved this stage of modal thinking whereas European professional music passed it by, giving the tone-functional system a predominant position (according to B. Asafiev, European music is based on "one mode" with two inclinations - minor and major). Thus modal thinking as the basis of monodic chant was broken and European polyphony instituted the major-minor system (Asafiev, 1971:229). This problem never arose in Georgian chant, as polyphony existing since time immemorial was strongly based on traditional modal thinking.

The later rise of European professional polyphony greatly benefited from the creation of notation. Georgian chant was fixed in contemporary European music notation only at the end of the 19th century. As we know, it was quite enough for the chanter to transcribe only the leading part (see Kereselidze, Q-84:38; Khundadze, 16/43; Karbelashvili, 1898:199). In fact great numbers of music-books and manuscripts represented a transcription of only one part of a chant (the top part). It presented no problem for the middle part and the bass to supply two other parts.

All the researchers of Georgian traditional polyphony noted the leading position of the second (middle) part (for example, see Arakishvili, 1905:332; Javakhishvili, 1990:3-5; Chijavadze, 1967:78). The second part is truly distinguished by the expressiveness and flexibility of the melody line in traditional songs, but an analysis of the intonation and the study of separate part functions led me to a significant conclusion that in a chant the first (highest) part serves as a constructive pivot or a kind of **cantus firmus** (see also Shugliashvili in this volume). Intonational formulas in the top part make the melody line. The remaining two parts coordinate with the first one. Consequently, harmonization is oriented to the first part.

In addition I'd like to emphasize the following. As I have already mentioned Georgians had original chant musical (neumatic) symbols as long ago as the 10th century which were eventually forgotten. During the later Middle Ages they were

replaced by so-called "Chrelebi" (lit.: "mottled signs"). Instead of denoting the chant melody by means of musical signs "Chrelebi" were used in hymnbooks showing whether a certain part of the chant is similar to another one, or what it is generally like (see also Andriadze & Chkheidze in this volume). "Chrelebi" were unable to fix musical material with accuracy, therefore before the 20th century chants were mainly passed from generation to generation orally. Meanwhile chants adopted features characteristic of a folksong: anonymity and variety, and came closer to it. Being close to each other was a feature inherent in both folksongs and chants. During their century-old co-existence they influenced, supplemented and enriched each other. It is noteworthy that Gregorian choral music is inseparably connected with cult and it is inconceivable without Catholic liturgy. A certain group of Byzantine chants were performed at the Emperor's court during festive ceremonies. They were heard at the hippodrome during street processions etc. This tradition was introduced in Georgia as well. It enhanced feasts at the King's palace. The nobility entertained their guests first with sacred chanting and then secular songs. Famous chanters were at the same time widely known performers of folksongs. Also, in church everybody chanted from the king to the humblest peasant (Karbelashvili, 1898:29-30).

Gradually dialectic differentiation gained prominence in chanting, which is so conspicuous in folksongs. As a result two areas of the Georgian chant appeared: that characteristic of, on the one hand, Kartli-Kakheti (East Georgia) and, on the other, Imereti-Guria (West Georgia) (see Shugliashvili in this volume). Local customs and individual performing practice greatly influenced chant development, though the chants of the Kartli-Kakhuri and Imerul-Guruli ordinary mode are so close to each other that it is completely possible to determine the common basic language of Georgian chant.

Having covered a particular course of development the Georgian chant has retained its aesthetic function. Even today it arouses emotions and the exquisite forms of its polyphony delight the listener. The ancient form does not become stale and this is a true sign of immortality. If devotion to tradition in Georgian chant has been raised to the highest rank, it is curious what causes its inexhaustible impulses, the inner developmental tendencies, what gives new life and enriches the chant, gives new strength and energy to it, illuminates it with inner light. I can't help recalling the thoughts of the Holy Fathers expressed over the centuries and summed up in the work of Archimandrite Rafael: "The West has action as its base while the East is inclined to contemplation of life, the West is entirely engulfed in emotions, it exists in movement and dynamism, the East is submerged in its own self, as if it is unable to tear itself away from the treasure buried in its depth. The West seeks, attacks, aspires and is full of enthusiasm; the East preserves. The West loved the earth and saw earthly features in the heaven; the East loved the heaven and perceived heavenly symbols on the earth - it sought the eternal in the transient" (Karelin, 1994:17). The above quotation interprets all the processes that have been touched on in the paper.

Translated by MARINA KUBANEISHVILI

References

- Arakishvili (Arakchiev), Dimitri. (1905). *Short Essey of the Development of Georgian (Kartli-Kakhetian) Folk Song with 27 Songs in Traditional Arrangement. On Georgian Sacred Music with the Chants of Georgians of the Tbilisi Province on a Liturgy of Ioan Zlatoust*. Moscow: K.L.Menshov Press. (In Russian)
- Arakishvili (Arakchiev), Dimitri. (1916). *Musical-Ethnographical Esseys on Georgian Folk Music*. Moscow: G.Lisner & D.Sobko Press. (In Russian)
- Arakishvili, Dimitri. (1925). *Georgian Music*. Kutaisi: Local Industry Press. (In Georgian)
- Asafiev, Boris. (1971). *Musical Form as a Process*. Part 1 and 2. 2nd Edition. Leningrad: Muzika. (In Russian)
- Chijavadze, Otari. (1967). Chreli's of Georgian Church-Songs. *Sabchota Khelovneba* 12:75-79. (In Georgian)
- Gruber, Roman. (1941). *History of Musical Culture*. Vol 1, Part 2. Moscow: Gosmuzizdat. (In Russian)
- Javakhishvili, Ivane. (1990, 2nd Ed.). *Main Questions of the History of Georgian Music*. Tbilisi: Khelovneba. (In Georgian)
- Karbelashvili, Vasil. (1898). *Foreward of the Collection of Kartli-Kakhetian Chants, Part 2*. (Manuscript). Personal Fund N199 of the Korneli Kekelidze Institute of Manuscripts of the Academy of Science of Georgia. (In Georgian)
- Karbelashvili, Polyevktos. (1898). *Georgian Secular and Sacred Moods. Historical Review*. Tbilisi (Tbilisi): Dr Iv. Kheladze Press. (In Georgian)
- Karelin, Archimandrite Rafael. (1994). *Talks on Orthodox Christianity*. Tbilisi: Kidevats Daizrdelian. (In Georgian)
- Kekelidze, Korneli. (1980). *History of Georgian Literature*. Vol. 1. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian)
- Kereselidze, Ekvtime. *History of the Putting of the Georgian Church-Songs on Notation*. (Manuscript). Fund of the K. Kekelidze Institute of Manuscripts, Manuscript Q840. (In Georgian)
- Khundadze, Razhden. Shekhvetiliani. *Chants of Dawn of the Big Friday*. (Manuscript). Fund of Razhden Khundadze 16/43 of the Republican House of the Folk Art. (In Georgian)

ქართული ეთნომუსიკოლოგია და გენდერის საკითხი ქართულ სიმღერაში

ჩემი მოხსენების მიზანია გავაანალიზო ქართველ ეთნომუსიკოლოგთა ნაშრომებში წარმოდგენილი თეორიები ქართული სიმღერის სქესობრივი სტრუქტურების შესახებ, და აზრობრივად დავაკავშირო ჩემი მიმოხილვა დასავლეთის სოციალურ და კულტურულ გამოკვლევებში არსებული გენდერის თეორიებთან. სქესი როგორც ანალიტიკური კატეგორია დასავლეთის მეცნიერებაში და მუსიკისმცოდნეობაში შედარებით ახალი კვლევითი მიმართულებაა (Koskoff, 2000; Sugarman, 1997; Diamond and Moisala, 2000; Herndon and Ziegler, 1990), და მისი განვითარება მნიშვნელოვანწილად გამოიწვია ქალთა პოლიტიკურ და ეკონომიკურ მდგომარეობაში მომხდარმა ცვლილებებმა.

ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში სქესი არ გამხდარა კვლევის ცალკეული ანალიტიკური კატეგორია. ქართულმა ეთნომუსიკოლოგიამ შესაბამისად გამოიმუშავა მამაკაცთა მიერ დომინირებული ქართული მრავალხმიანი სასიმღერო ტრადიციის შიდა (შიგნიდან) ხედვის ტრადიცია. გენდერისადმი მიძღვნილ ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში მრავალგზის აღნიშნულა, რომ სქესი კულტურის ერთ-ერთ ისეთ ასპექტს წარმოადგენს, რომელიც ხშირად ფარულადაა გამოვლენილი, და მის შესახებ საზოგადოებაში ღია მსჯელობა და ჯეროვანი გააზრება არ არსებობს (Sugarman, 1997).

მამაკაცთა წამყვანი როლი ქართულ მრავალხმიან სიმღერაში მართლაც იმდენად მიღებული რეალობაა, რომ ხალხი და საზოგადოება ტრადიციაში არსებულ სქესობრივ ასიმეტრიას მაინცა და მაინც კრიტიკულ-შემფასებლური კუთხით არ აღიქვამს. როგორც შუგარმენი აღნიშნავს, ანთროპოლოგიაში გამოიმუშავდა ე.წ. კულტურული რელატივიზმის ტრადიცია, და ამ ტრადიციაზე დაყრდნობით ეთნოგრაფებს არაერთგზის გამოუთქვამთ მოსაზრება, რომ ყოველ საზოგადოებას აქვს უფლება გამოიმუშაოს სამყაროს ხედვის თავისებური, დასავლურისაგან განსხვავებული მოდელი (Sugarman, 1997:26). მართლაც, შეიძლება ვთქვათ, რომ ქართულმა თუ ნებისმიერმა სხვა კულტურამ გამოიმუშავა მუსიკალური შემოქმედების სქესობრივი ორგანიზაციის საკუთარი კონცეფცია, რომელიც განსხვავდება სხვა, მათ შორის დასავლურ კულტურაში არსებული აზროვნების მოდელისაგან. საჭიროა თუ არა ამ განსხვავებული აზროვნების მოდელების თანამშრობლობა, როდესაც ვიკვლევთ ერთ კულტურას, ამ შემთხვევაში, ქართულ მრავალხმიან სიმღერას?

ზოგიერთი ქართული დიალექტის სასიმღერო ტრადიციაზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ხშირად საზოგადოების წევრებს არ გააჩნიათ მკაფიოდ ჩამოყალიბებული, თეორიის ან იდეოლოგიის სახით არსებული მოდელი. მათ ხშირად არა აქვთ გააზრებული (ან არ გამოთქვამენ) თუ რა როლს ასრულებს სქესის ფაქტორი მათი ქმედებებისა და იდენტურობის/პიროვნულობის ჩამოყალიბებაში. როგორც სოციალურ თეორიაშია ცნობილი, საზოგადოებები ძირითადად იმეორებენ და აგრძელებენ მემკვიდრეობით მიღებულ სტერეოტიპულ რწმენებს და ქმედებებს და არ განიხილავენ მათ კრიტიკულ-შემფასებლურ

რი კუთხით. მიუხედავად ამისა, ჩემი სავსელე მუშაობის პროცესში, ეთნოფორმებთან აზრთა ურთიერთგაცვლისას, აშკარა გახდა რომ კულტურულ-კონცეპტუალური ბარიერი მომღერლებსა და ჩემს შორის არც თუ ისე გადაულახავია, როგორც ადრე მეჩვენებოდა და საერთო ენის გამონახვა ფოლკლორისტებსა და მომღერლებს შორის კონცეპტუალურ-იდეოლოგიურ საკითხებზე შესაძლებელია. ამის გამო და, აგრეთვე დღევანდელ ვითარებაში კულტურათა შორის კონტაქტის ზრდასთან დაკავშირებითაც, მიმაჩნია რომ დღესდღეობით მიზანშეწონილი იქნება კულტურულ რელატივიზმე დამყარებული მხოლოდ შიდა ხედვის მაგიერ გამოვიმუშავოთ საერთო თვალთახედვა და კვლევის მეთოდები ისეთ საკითხებზე, როგორიც გენდერია.

მოხსენებაში ჩემს ყურადღებას შევაჩერებ ზოგიერთ ქართულ ეთნომუსიკოლოგიურ ნაშრომზე, რომელშიც ლაპარაკია ქართულ სიმღერაში გენდერული ურთიერთობების საკითხებზე. ჩემს მიმოხილვას დავინყებ ქართული ეთნომუსიკოლოგიის დამაარსებლის, დიმიტრი არაყიშვილის ნაშრომებიდან. არაყიშვილის აზრები ქართული სიმღერის სქესობრივი ასპექტების შესახებ ეთნოგრაფიულ-აღწერიითი და ამავე დროს ინტერპრეტატიულია პატრიარქალური იდეოლოგიის ფარგლებში. მაგალითად, ფშაურ სიმღერაზე საუბრისას არაყიშვილმა დაახასიათა ფშაველები, როგორც მამაკაცთა სქესი, ხოლო ფშავი ქალები დაახასიათა, როგორც მამაკაცთა თაყვანისცემის საგანი:

„ფშაველები – საშუალო სიმაღლის და ძლიერი აღნაგობის, მოპარსული თავით და წვერით... მშვენიერი ქალის ლულულს ისინი ადარებენ ინდოეთიდან მოფრენილ მერცხალს, ხოლო მის სხეულს კი ზღვის პირას ამოსულ ლერწამს“ (არაყიშვილი, 1916:145-6).

არაყიშვილი გენდერს განიხილავდა ქალთა მდგომარეობის შუქზეც [ქალთა სქესობრივი ურთიერთობების] (არაყიშვილი, 1916:160), რაც საფიქრებელია რომ მე-20 საუკუნის დასაწყისში რუსეთში ფემინიზმისა და ზოგადად რევოლუციური მოძრაობის ზრდის გავლენის შედეგად იყო, რამაც 1905 წელს საქართველოში ფემინისტური ორგანიზაციის შექმნა გამოიწვია. არაყიშვილის მსჯელობა საზოგადოებაში ქალის სტატუსის შეიძლება გავიგოთ როგორც ორზოვანი მცდელობა პროგრესული დასავლური შეხედულებების ადგილობრივ პატრიარქალურ მორალთან დაკავშირებისა. მაგალითად არაყიშვილი ქალთა სექსუალური ქცევის შეზღუდვას და კონტროლს მამაკაცთა მიერ აღიქვამდა, როგორც საზოგადოებაში ქალის მაღალი სტატუსის ნიშანს.

არაყიშვილი აგრეთვე შეეხო სასიმღერო სტილის სქესობრივი განსხვავების საკითხს გურულ ფოლკლორში (1911:121-203). მისი დაკვირვებით გურულ ქალთა მუსიკა უფრო „ესთეტიური“ და „მშვენიერია“ მამაკაცთა „ორიგინალურ“ და „ნოვატორულ“ სტილებთან შედარებით. მან ფაქტობრივად მამაკაცთა სასიმღერო სტილი დაახასიათა როგორც ნორმატიული გურული ფოლკლორისათვის, როგორც მთავარი სტილური კრიტერიუმი, რომლის საფუძველზეც უნდა მომხდარიყო გურული სიმღერის დიფერენცირება სხვა სასიმღერო დიალექტებისაგან (239-253). ხოლო სვანური და მთის რაჭული ფოლკლორის დახასიათებისას მან აღნიშნა ერთობლივი ცეკვა-სიმღერის ტრადიცია.

გრიგოლ ჩხიკვაძემ, რომლის ძირითადი ნაშრომები 1940-იან-1960-იან წლებში შეიქმნა, აღმოსავლეთ საქართველოს ქალთა რეპერტუარიდან გამო-

ჰყო სარიტუალო სიმღერის რამდენიმე ჟანრი და დაახასიათა ისინი, როგორც „მუსიკალური აზროვნების“ „მეტ-ნაკლებად არქაული ფორმები“ „შეზღუდული მუსიკალური შინაარსით“ (1948:42), როგორც ჩანს, მამაკაცთა უფრო განვითარებულ ჟანრებთან შედარებით.

მოგვიანებით, 1980 წლის პუბლიკაციაში (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*) გრიგოლ ჩხიკვაძემ მკვეთრად ჩამოაყალიბა ზოგადად ქართულ ხალხურ მუსიკაში მკაცრი სქესობრივი რეგლამენტაციის თეორია:

„ქართველები საერთოდ არ მღერიან შერეულ ანსამბლებში: მრავალხმიანი სიმღერები სრულდება ერთი სქესის გუნდის მიერ, ძირითადად მამაკაცთა. ხოლო იმ ოჯახებში, რომლებმაც შემოინახეს და გადმოსცეს თავისი საკუთარი მუსიკალური ტრადიციები, ყველა წევრი განურჩევლად ასაკისა და სქესისა, მღერის საგუნდო სიმღერებს“ (ჩხიკვაძე, 1980:361).

როგორც ჩანს, ჩხიკვაძეს არ გაუთვალისწინებია არაყიშვილის დაკვირვება სვანეთსა და მთის რაჭაში კაცთა და ქალთა ერთობლივი სიმღერის შესახებ და არც ოჯახური სიმღერის ტრადიცია იყო მისთვის შერეული სიმღერის არსებობის დამამტკიცებელი საბუთი.

ასლანიშვილი (1954; 1956) ასევე მკვეთრად განასხვავებდა ქალთა და მამაკაცთა რეპერტუარს. მიუხედავად ამისა, მან შენიშნა, რომ ქალებს შეეძლოთ მონაწილეობის მიღება მამაკაცთა შესრულებებში და ისეთ სიმღერებში, როგორებიცაა სუფრული, განსაკუთრებით კი საფერხულო და საცეკვაო სიმღერები. ასლანიშვილს მაგალითად მოჰყავს მარო და ეკატერინე თარხნიშვილები. ასლანიშვილის ამ უკანასკნელ მოსაზრებასთან დაკავშირებით საინტერესოა ედიშერ გარაყანიძის შენიშვნა ცნობილ ქართველ მომღერალ ქალთა შესახებ:

„ქართული ხალხური სიმღერის შესრულების ისტორიას ამშვენებს შესანიშნავ მომღერალ ქალთა სახელები... თუმცა ისინი ძირითადად მამაკაცთა რეპერტუარს ასრულებდნენ და ქალთა ნამდვილ რეპერტუარს მათ შემოქმედებაში უმნიშვნელო ადგილი ეკავა“ (გარაყანიძე, 1997).

ქალთა ტრადიციული მუსიკის შესწავლა საქართველოში 1980-იან წლებში დაიწყო. კვლევას აწარმოებდნენ ქართველი ქალი-მკვლევარები ნ. ზუმბაძე, ნ. კალანდაძე-მახარაძე, თ. მესხი.

ნატო ზუმბაძემ (1993:43-45) ქალთა სიმღერების ორი ძირითადი კატეგორია გამოკვეთა, რომლებიც, მისი აზრით, ხშირად ლიტერატურაში არასწორადაა შერწყმული: 1) ქალთა სიმღერები და 2) სიმღერები, რომლებიც სრულდება ქალთა მიერ. პირველ კატეგორიას განეკუთვნება სიმღერები, რომლებიც „ქალთა სოციალურ წრეს“ განეკუთვნებიან (43), მაშინ, როცა მეორე კატეგორიას ისეთი სიმღერები განეკუთვნება, რომლებიც შესაძლებელია ქალებმაც შეასრულონ, თუმცა ისინი ქალთა სოციალურ აქტივობასთან არ არიან დაკავშირებული. მკვლევარმა აგრეთვე აღნიშნა მამაკაცთა სასიმღერო სტილების უპირატესობა ქალთა სტილებთან შედარებით. სქესობრივი სეგრეგაციის თეორიამ მორალურ-იდეოლოგიური ფორმებიც მიიღო და სასიმღერო ანსამბლების შექმნისას სქესობრივი დაყოფის კრიტერიუმს ერთ-ერთი წამყვანი მნიშვნელობა მიანიჭა (ზუმბაძე, 2001:319-320).

ამგვარად, ქართველმა მკვლევარებმა დაამკვიდრეს სქესობრივი პრინციპით მკაცრად რეგლამენტირებული სიმღერის თეორია, რომელიც ხშირად

უგულებელყოფდა ზოგიერთ დიალექტში ქალთა და მამაკაცთა საერთო რეპერტუარის არსებობის ფაქტებს, როგორც ამას არაყიშვილი აღნიშნავდა სვანეთსა და მთის რაჭაში. მართალია, ეთნომუსიკოლოგებს, არაყიშვილის შემდგომ, აღუნიშნავთ ზიარი რეპერტუარის არსებობის ფაქტი, ისინი ასეთ ერთობას განიხილავდნენ როგორც გვიანდელ მოვლენას და როგორც ქალთა მიერ მამაკაცთა სიმღერების სესხებას. მაგალითად, მარო თარხნიშვილმა სიმღერა ბავშვობაში, თავის სოფელში ისწავლა და თავისი საკუთარი ვარიანტები შექმნა. მიუხედავად ამისა, მას განიხილავენ როგორც ქალ მომღერალს, რომელიც მამაკაცთა სიმღერებს ასრულებდა. ასევე არ გამოკვლეულა ქართულ ფოლკლორისტიკაში მრავალხმიან სასიმღერო სტილებში რეალურად არსებული სქესობრივი განხვავებების ბევრი სოციალურ-კულტურული ასპექტი, რაც უფრო თვალნათლივ დაგვანახებდა ამ განსხვავებების მიზეზებსა და კონტექსტებს.

ქართულ სიმღერაში სქესობრივი მსგავსება-განსხვავებების საკითხებს სოციალური კუთხით თუ შევხედავთ, შევამჩნევთ, რომ არსებული მდგომარეობის შექმნაში დიდი წვლილი მიუძღვის სიმღერაში მამაკაცთა დომინირების ფაქტს და ამ ფაქტის იდეოლოგიურ-მორალურ დამკვიდრებას.

საზოგადოდ, ქართულ კულტურაში სქესსა და სიმღერას შორის ურთიერთობა არ არის სწორხაზოვანი და მარტივი კატეგორია, რადგან იგი სხვადასხვაგვარადაა წარმოდგენილი განსხვავებულ ისტორიულ ეპოქებსა და დიალექტებში. ამ საკითხის კვლევა ფართო ისტორიულ, კულტურულ, და სოციალურ კონტექსტში უნდა მოხდეს. ჩემს მიერ სიმღერებზე ჩატარებულმა დაკვირვებებმა მიჩვენეს, რომ ხშირად რეპერტუარებისა და სტილების სქესობრივი გამიჯვნა ხალხში არსებული სიმღერის სქესობრივი რეგლამენტაციის წესებიდან არ გამომდინარეობს. ასეთი გამიჯვნა ქალთა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში აქტიური მონაწილეობიდან გამორიცხვის საფუძველზე ხდება. ასე მაგალითად, სუფრაზე ქალები ძალიან პასიურ საზოგადოებრივ როლს ასრულებენ, როდესაც მამაკაცები სიმღერაში და სიტყვის თქმაში აქტიურობენ, ქალები იმავე სივრცეში სამზადისისა და სუფრის მომსახურების, ან უბრალოდ მოწმის/დამკვირვებლის ფუნქციას ასრულებენ.

ასევე უნდა გავითვალისწინოთ სასიმღერო ტრადიციაში მიმდინარე ეპოქალური ცვლილებები. კერძოდ, მეოცე საუკუნის დასაწყისში გასაბჭოებასთან, ურბანიზაციასთან და აგრეთვე ხალხური სიმღერის საკონცერტო შესრულების აღმოცენებასთან ერთად დაიწყო ქალთა და მამაკაცთა რეპერტუარების ურთიერთგაცვლა. ქალთა მიერ მამაკაცთა რეპერტუარის და სტილების დაუფლება განსაკუთრებით აშკარა გახდა, რაც ლოგიკურია თუ გავითვალისწინებთ რომ გასაბჭოებამდე ქალებს მამაკაცებისგან განსხვავებით, საჯაროდ სიმღერაზე მაინცა და მაინც ხელი არ მიუწვდებოდათ. ამის გამო ქალების გასვლა პროფესიული და საჯარო სიმღერის ასპარეზზე, ნაწილობრივ, გულისხმობდა ქალთა მიერ მამაკაცთა უფრო რთული სტილების ათვისებას.

მამაკაცთა მრავალხმიანი სტილების უპირატესობა ქალთა სტილებთან შედარებით ასევე განხილული უნდა იქნას სოციალურ და ისტორიულ კონტექსტებში. მაგალითად აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ, რომ საქართველოს საზოგადოების დიდ ნაწილს ისტორიულად მიღებული ჰქონდა ეგრეთ წოდებული „ღირსებისა და სირცხვილის“ ფასეულობათა სისტემა, რომელიც ანთროპოლოგებმა გამოყვეს ხმელთაშუაზღვისპირეთის კულტურებ-

ში (Gilmore, 1987). ამ ტიპის (და არა მარტო) კულტურებში ქალებს არ გააჩნიათ დამოუკიდებელი სოციალური სტატუსი, ხელი არ მიუწვდებათ საზოგადოებრივი მართვის ინსტიტუტებზე, ქორწინების, განქორწინების და რეპროდუქციის უფლებებზე. ელენ კოსკოვის სიტყვებს თუ მოვიყვან, „მსგავს სოციალურ ფორმებს თან ახლავს სქესთა მიმართ არათანასწორუფლებიანი მიდგომა რომელიც ქალებს დამოკიდებულ მდგომარეობაში აქცევს“ (Koskoff, 1991:772).

აქვე მინდა მოვიხსენიო ეთნომუსიკოლოგ კარენ პეგლის ეპიგრაფი, რომელიც მკვლევარმა წარუმიძღვარა თავის სტატიას. სტატია ეძღვნება იმას, თუ რა გავლენას ახდენს ტექნოლოგია/აპარატურა სტუდენტების მიერ მუსიკალური საკლასო ოთახის სივრცის აღქმაზე. აღნიშნულ კვლევაში აქცენტირებულია სქესობრივი განსხვავებების ფაქტორი. „...ჩვენი დამოუკიდებლად აზროვნების, ინტელექტუალური რისკისა და თვითრწმენის უნარი განუყოფელია სამყაროში ჩვენი ფიზიკური ყოფნისაგან“ (Pegley, 2000:306). მართლაც, თუ გავითვალისწინებთ ქართველ ქალთა დამოკიდებულ მდგომარეობას საზოგადოდ და ისტორიულ ჭრილში, არ იქნება გასაკვირი, რომ მათი სასიმღერო სტილები ძირითადად გაცილებით ჩამოუვარდებიან მამაკაცთა სტილებს. უნდა აღვნიშნო, რომ ზოგიერთ პროფესიონალ მომღერალ ქალს, რომელსაც სავსე მუშაობისას შეეხვდი, მიაჩნდა, რომ ქალები საზოგადოდ ნიჭისა და უნარის მხრივ გაცილებით ჩამოუვარდებიან მამაკაცებს. მრავალი მათგანი სიმღერას და მუსიკოსობას თავიანთი სოციალური მოვალეობებისა და საზოგადოებაში დედობრივი, პატრიოტული, მეგობრული და ქალური ფუნქციების გაგრძელებად მიიჩნევდა. ქალები თავს უფლებას არ აძლევდნენ გადაეღახათ მუსიკის ფუნქციური აღქმა, თვითჩაღრმავებული, წმინდა მუსიკალური აქტივობისათვის მიეყოთ ხელი და ყურადღება მიეპყროთ მუსიკალური შემოქმედების ტექნიკურ ასპექტებზე. როდესაც ისტორიის მანძილზე ასეთი შემთხვევები გამოჩნდებოდა სახით გვექონდა, როგორც ეს მარო თარხნიშვილისა თუ სხვა მომღერალ ქალთა შემთხვევაში მოხდა, ეთნომუსიკოლოგებმა ისინი ვერ აღიქვეს, როგორც ნორმატიული ფენომენი მამაკაცთა მიერ დომინირებული სასიმღერო კულტურის კონტექსტში, ალბათ, მათი მცირერიცხოვნობის გამოც.

დასკვნის სახით მინდა აღვნიშნო, რომ ქართულ სიმღერაში და უფრო ფართოდ შემოქმედების ნებისმიერ ფორმაში სქესის ასპექტი უნდა განვიხილოთ ადამიანთა/შემოქმედთა სოციალური პოზიციიდან და იმ შესაძლებლობებიდან, რომლებსაც მათ ეს სოციალური პოზიცია ანიჭებს. სოციალური მდგომარეობა და ცხოვრებაში არსებული შესაძლებლობები ხშირად ფარული, ნაგულისხმები სახით გვაქვს მოცემული. სწორედ ამიტომ, იმისათვის, რომ შესაძლებელი გახდეს მუსიკალური შემოქმედების სფეროში არსებული ფარული გენდერული სტრუქტურების გაშიფვრა და ახსნა, აუცილებელია კვლევის მრავალმხრივი მეთოდებისა და თვალთახედვის გამოყენება, და მათი სოციალურ და იდეოლოგიურ ფაქტორებთან დაკავშირება.

en's and men's singing was based on the fact that Georgian men's singing appears to be more elaborate and technically superior compared to that of women. However, scholars took the superiority of men's singing at face value and did not analyse those historical, social, and cultural factors, which have largely determined as well as supported the continuation of such gender imbalance. For example, they have not examined women's and men's singing within the contexts of patriarchal ideologies. In particular, the superiority of men's singing styles over women's is viewed within the moral system of "Honour and shame" societies (see Gilmore, 1987), in which gender relations are marked by rigid rules of social behaviour and women have little access to public institutions. Such social behaviour is accompanied by "an unequal evaluation of the sexes that places women in the subordinate position" (Koskoff, 1991:772).

In the epigraph to her article on the effect of technology on the student's sense of place within classroom music education, Karen Pegley cited Adrienne Rich. '...capacity to think independently, to take intellectual risks, to assert ourselves mentally, is inseparable from our physical way of being in the world' (Pegley, 2000: 306). If I relate this epigraph to Georgian traditional culture and the women's subordinate position in this culture, gender difference and the male domination of Georgian polyphonic singing will seem to be a socially and culturally determined reality.

The Georgian ethnomusicologists' analyses of gender difference in traditional singing lack critical approaches to the patriarchal ideologies that have governed Georgian society and culture. This led ethnomusicologists to adopt essentialist and insider-oriented concepts about gender. Within these concepts women's performance of so-called "real" female genres and styles was more approved than the adoption of more technically elaborate but conventionally male genres and styles.

Notes

¹ Pshavi is one of the dialect areas in the east Georgian Mountains. Pshavs are the dialectal group who lives in Pshavi respectively.

² Guria is a dialect area in western Georgia.

³ Mtis Racha and Svaneti are situated in the Mountains of west Georgia.

⁴ Edisher Garakanidze tragically died in a car accident in 1998, at the age of 41, together with his wife and daughter.

References

- Arakchiev (Arakishvili), Dimitri. (1911). Comparative Survey of Georgian song and music instruments of western Georgia, Imereti. In *Proceedings of the musical-ethnographic committee*: 121-203. Moscow: A.A. Levenson Press. (In Russian)
- Arakchiev (Arakishvili), Dimitri. (1916). Folk song of Eastern Georgia and North Caucasus. In *Georgian folk music. An appendix of 225 folk songs and 39 instrumental melodies recorded by phonograph*. Vol. 5:1-135. Moscow: Typografia G. Lissnera i D. Sobko. (In Russian)

- Aslanishvili, Shalva. (1956). *Essays in Georgian folk music*, vol. 2 (pp. 50-51). Tbilisi: Academy of Science of Georgia Press. (In Georgian)
- Chkhikvadze, Grigol. (1948). *The ancient music-culture of Georgian people*. Tbilisi: Sakartvelos SSR Musikaluri Pondi. (In Georgian)
- Chkhikvadze, Grigol. (1980). *Union of Soviet Socialist Republics, V: Georgia*. In Stanley Sadie (Ed. in Chief) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 19: 360-368.
- Diamond, Beverley, and Pirkko Moisala (Eds). (2000). *Music and gender*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago.
- Garakanidze, Edisher. (1990). *Georgian music dialects and the relationship between them*. Abstract of PhD Thesis. Tbilisi, 1990. (In Georgian)
- Garakanidze, Edisher. (1997). *Breathing of millennia*. In: The 10th anniversary of Mzetamze folklore ensemble publication. (In Georgian)
- Gilmore David D. (Ed). (1987). *Honor and shame and the unity of the Mediterranean*. Edited by David D. Gilmore. American Anthropological Association.
- Herndon, Marcia and Suzanne Ziegler (Eds). (1990). *Music, gender, and culture*. Wilhelmshaven, Germany: Florian Noetzel Verlag.
- Kalandadze-Makharadze, Nino. (2002). The Georgian lullaby and its healing function. *Academia* 3: 50-56. (In Georgian)
- Koskoff, Ellen. (1991). Gender, power, and music. In: Judith Lang Zaimont et al. (Eds) *The musical woman: An international perspective*, Vol. III, 1986-1990, (pp 769-88). New York: Greenwood.
- Koskoff, Ellen. (2000). Gender and Music. In Rice, Timothy and James Porter (Eds) *The Garland Encyclopedia of World Music, Europe*, Vol. 8 (pp 191-202).
- Pegley, Karen. (2000). Gender, voice, and place: issues of negotiation in a technology in music program. In Pirkko Moisala and Beverley Diamond (Eds) *Music and Gender*. 306-316.
- Sugarman, Jane C. (1997). *Engendering song. Singing and subjectivity at Prespa Albanian weddings*. The University of Chicago Press.
- Zumbadze, Nato. (1988). On some characteristics of Georgian women's polyphonic songs. *Sab-chota Khelovneba* 2: 131-36. (In Georgian, with Russian summary)
- Zumbadze, Nato. (1996). Women's songs in Georgian musical folklore and folkloristic. In: Zandukeli Pikria (Ed.) *Abstracts of the 35th Conference of the Coordinating Council of Folklore at the Academy of Science of Georgia*, 21-24 May (pp 43-45). Tbilisi: Academy of Science of Georgia Press (In Georgian)
- Zumbadze, Nato. (1997). *Prayers and honouring songs in Georgian women's ritual folklore: Genre characteristics and polyphony*. PhD abstract. Tbilisi. (In Georgian)
- Zumbadze, Nato. (2001). Georgian polyphonic song and Methods of Teaching It. In: Tsurtsumia Rusudan (ed. in Chief) *Problems of polyphony in sacred and secular music*. Reports of the international scientific conference dedicated to the 3000th anniversary of Georgia's statehood and the 2000th anniversary of Christ's birth (pp. 316-327). Tbilisi V. Sarajishvili State Conservatoire. (In Georgian with English Summary)

საბჭოთა პერიოდის ქართული სამუსიკო ფოლკლორის შესახებ

ტრადიციული ქართული სამუსიკო ფოლკლორის მრავალსაუკუნოვანი ისტორია სასიმღერო ხელოვნების აბსოლუტური უპირატესობის გეზით წარმართა და მაღალესთეტიკური ღირსებებით აღბეჭდილი, კუთხური განშტოებებით მდიდარი, თვითმყოფი ტრადიციებით განმტკიცებული, უნიკალური საგუნდო კლასიკის სახით ჩამოყალიბდა.

გასული საუკუნის ცალკეულ ეტაპებზე ნაციონალურ მუსიკალურ საგანძურს შეუერთდა ორსახოვანი ნაკადი – ერთი მხრივ, საბჭოური იდეოლოგიის საფუძველზე აღმოცენებული, თანამედროვედ წოდებული, ანუ საბჭოთა ფორმაციის ახალი ფოლკლორი და, მეორე მხრივ, ახალი ქალაქური სასიმღერო ლირიკა.

გენეტიკურ-სტილური თვალსაზრისით დამოუკიდებელი და სტადიალურად განსხვავებული ისტორიული საფუძვლების მქონე ეს პლასტები საკმაო აქტიურობით ფუნქციონირებდნენ კონკრეტულ ისტორიულ პერიოდსა თუ გარკვეულ სოციალურ გარემოში, სოფლისა თუ ქალაქის მოსახლეობის სხვადასხვა ფენებში. აღნიშნული პროცესი გარკვეულწილად დღესაც გრძელდება. ახალი ფოლკლორის სხვა განზომილებაში გადანაცვლების მიუხედავად, შეუძლებელია უარყოფა იმ როლისა, რაც ამ უკანასკნელს XX საუკუნის კულტურულ ცხოვრებაში ეკისრებოდა.

უძველესი წარმომავლობისა და ტრადიციების მქონე ხალხურ შემოქმედებას გვერდში ამოუდგა ახალი ფორმაციის ფოლკლორი, შთაგონებული ეპოქალური იდეური საწყისებით. ჩამოყალიბდა ახლებური შინაარსის მქონე, თუ მუსიკალური ლექსიკის თვალსაზრისით განსხვავებულ სასიმღერო ნიმუშთა წრე, რომელშიც ცხადად აისახა „სოციალიზმის მაჯისცემა“, ცნობილი ისტორიული მონაკვეთის მსოფლმხედველობრივი ძვრები, მასაზრდოებელი ინტერესები თუ ესთეტიკური პრინციპები. ახალმა პოლიტიკურ-საზოგადოებრივმა ვითარებამ ტრადიციული მრავალხმიანი აზროვნებისაგან განსხვავებული, მკვეთრად თავისთავადი ახალი წარმონაქმნი ჩამოაყალიბა სოციალისტური „ფოლკლორული ექსპერიმენტის“ სახით.

ეს შრე ქართული ფესვებიდან ამოიზარდა, მაგრამ საერთო ნიადაგის მიუხედავად, არქაული ტრადიციებით მდიდარ გლეხურ შემოქმედებასთან მკვეთრი კონტრასტი შექმნა.

დღეს უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული ღირებულების მხრივ ახალი ფოლკლორის ერთეული, გამორჩეული ნიმუშებიც კი ვერ უტოლდება ქართული სასიმღერო ხელოვნების ოდინდელ, მით უფრო შედევრებად ქცეულ სწორუპოვარ ნიმუშებს. მის საუკეთესო ნაწილს თითქოს კიდევ გააჩნდა სიცოცხლისუნარიანობა, რომ დროთა ბრუნვისათვის გაეძლო. მაგრამ, ამასთან, ძნელია ვირწმუნოთ, რომ ყველაფერი ის, რაც ხალხურობის ნიშნით შეიქმნა, მომავალ თაობებს გადაეცეთ, როგორც ეროვნული ფოლკლორული საუნჯის „მარადიული კუთვნილების“ ტოლფასი შემოქმედება.

დღევანდებლობამ მოიტანა საბჭოური ფოლკლორული მემკვიდრეობის ობიექტური დახასიათებისა და ახალ წერილში წარმოჩენის აუცილებლობა. დადგადრო სოციალისტურ-კომუნისტური უტოპიური იდეების ქადაგებით გაჟღერებული რამდენიმე ათეული წლის შემოქმედების მხატვრული ავკარგიანობის გადაფასებისა. ისტორიულ-ქრონოლოგიური თვალსაზრისით ამ საგულისხმო ნაწილის სერიოზული განხილვა მის სათანადოდ შეუფასებლობასა და რაც მთავარია, უგულებელმყოფელ პოზიციაში არ უნდა გამოიხატოს. ახალი სასიმღერო ფოლკლორით დაინტერესებული ერთ-ერთი რუსი ავტორის (А.ბ.-ბ.-ის ფსევდონიმით) თქმისა არ იყოს, ეს ხომ მხოლოდ ცხოვრების ანარეკლია. და სარკე რა შუაშია, თუ კი სახე დაბრეცილია (А.ბ.-ბ., 1979:230).

ტრადიციულისათვის ნათესაური და თანაც განსხვავებული სტილური დანაშრევი ახალი სიმღერების სახით უფრო ისტორიულ კატეგორიას განეკუთვნება, რადგან მათში აისახება საბჭოური მრწამსი, დროის ნიშანდობლივი განწყობა, მიზანმიმართული ტენდენცია. იგი არა იმდენად ხალხის გულის-თქმის, არამედ მონოიდური ხელისუფლების ინტერესების გამომხატველია, რაც თავისი სულისკვეთებით არც რევოლუციამდელ ათასწლოვან წარსულსა და არც დღევანდებლობას არ ეხმიანება.

ცნობილია, რომ ხალხური შემოქმედება წარმოადგენს მრავალსაუკუნოვან და უწყვეტ შემოქმედებით პროცესს, რომელშიც მტკიცედ დაფიქსირებულ, დაკრისტალებულ მხატვრულ მომენტებთან ერთად მკაფიოდაა გამოვლენილი ევოლუციური აღმავლობის ხაზი. „ისტორიული დინამიზმის“ ამ ფონზე თანამიმდევრულად იკვეთება სხვადასხვა მომენტები – ძლიერი თუ სუსტი მხარეები (Çaî ôi âñëë, 1970:86-92). რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, „ბედნიერმა“ საბჭოურმა ხანამ თითქოს დაახშო ქართველი მშრომელი ადამიანის შემოქმედებითი ენერგია და შესაბამისად, რთული, მრავალხმიანი მუსიკალური აზროვნების დინამიკური განვითარების პროცესიც ერთგვარად დაამუხრუჭა.

გლეხური შემოქმედების დაქვეითების ტენდენცია იმ დროს კანონზომიერადაც კი იყო მიჩნეული. რუსული ხალხური სიმღერების ცნობილი შემსრულებლის ა. ლისტოპადოვის აზრით, ძველი ხალხური ჰანგების თანდათანობითი გაქრობა ბუნებრივი მოვლენაა. ყოფის გაუფერულებაც გარკვეულწილად ცივილიზაციის მიერ მოტანილი შედეგია. მატერიალური თუ სულიერი კულტურის ასპარეზზე ყოველ ახალ მიღწევას თან ახლავს მდიდარი სასიმღერო შემოქმედების ესა თუ ის დანაკარგი. აზრის სიზუსტისთვის გამონათქვამს მოვიყვანოთ ორიგინალში «Ôððàðà í àðî âî ñðàðëí ï ò í àî âî â – ýîi ýâëâí èâ âñðâñðââí í â. Í âñðâââ-ëââí èâ ýîi â á ï òâ âñðâ í âí áîi âëi âý ââðâââ ï ðëí ñëi âý òëâëëëçàðòëâë. Èâââîé í âîé òñî âð í à ï ï ðëñ â òñüòòð ï àðâ-ðëâëüíé èëë âðîi âíé áóââò ñî ðîi âí âââðñý í âíé òðâðîé âëý î âñâííí-â âí ââòñââ» (Ëëñòîi ââí â, 1949:26).

უნდა ითქვას ისიც, რომ ხალხური შემოქმედებითი ცხოვრების სტიქიური დაცემის საშიშროებას მაშინდელმა ხელისუფლებამ დაუპირისპირა გამიზნული კულტურული პოლიტიკა თვითნაბადი ხალხური ტალანტების, ნიჭიერ ინდივიდუმათა გამოვლენით, თუ ინსტრუმენტული, ვოკალური ანსამბლებ-

ის, თვითმოქმედი კოლექტივების შექმნით, ხალხურ ნაწარმოებთა პროპაგანდით, ფოლკლორული ექსპედიციების ორგანიზებით, ხალხურ შემოქმედებასთან დაკავშირებული პრობლემატიკის შესწავლით, ძველი საკრავების რესტავრაციითა და ა.შ.

გუნდის მომღერალი, ანსამბლის ხელმძღვანელი მნიშვნელოვან ძალას წარმოადგენდა, რომლის უნარსა და გაქანებაზე ბევრი რამ იყო დამოკიდებული. ხალხის წიაღიდან გამოსულმა უნიჭიერესმა მომღერალ-იმპროვიზატორებმა, თავგამოდებულმა ენთუზიასტებმა განუზომელი ამაგი დასდეს მშობლიურ კულტურას. ამ დიდოსტატთა შორის იყვნენ ნოკო ხურცია, კირილე პაჭკორია, რემა შელეგია, ლევან მულალაშვილი, არტემ, ანანია და ლადიკო ერქომაიშვილები, ერმალო სიხარულიძე, მარო თარხნიშვილი, ვლადიმერ ბერძენიშვილი, მარიამ არჯვენიშვილი, მიხო ჯილაური, ვლადიმერ ბაბილუა, პლატონ დადვანი, ჯოკია მეშველიანი, ნიკოლოზ ხვიტია, ფირუზ მახათელაშვილი, კირილე ვაშაკიძე და მრავალი სხვანი, რომელთაც, ერთი მხრივ, საუცხოოდ აითვისეს წინამორბედ თაობათა მუსიკალური დანატოვარი და, მეორე მხრივ, შექმნეს თანამედროვეობის ამსახველი სიმღერები. ამ მიმართულებით ვარლამ სიმონიშვილის, კინო გეგეჭკორის, იოსებ მუკბანიანის, ვანო მჭედლიშვილის, ქეთევან ლოლობერიძის, გიორგი ბულაძისა და სხვათა გვერდით იღწვოდნენ ნ. ტოგონიძე, ალ. მაისურაძე, ქ. გრიგოლია, ჟ. სუთიძე გ. ქარდავა, ძმები გუჯაბიძეები, ტ. ხუხუა, გ. ჩუგოშვილი, ა. უთალიშვილი, მ. პატარავა, ჯ. წყალობაშვილი და სხვანი (გეგეჭკორი, 1958; 1966).

სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების ძირფესვიანი გადატრიალების შემდეგ შექმნილი თვისებრივად ახალი ნიმუშების ფორმირების პროცესი გასული საუკუნის 20-ანი წლებიდან იკვეთება, 30-ანი წლებიდან მოყოლებული კი განსაკუთრებულ აღმავლობას განიცდის. მაგრამ „დიალ“ ეპოქალურ თემებზე შექმნილმა ნაწარმოებებმა აღმაფრენით გაჟღენთილი ტექსტებით, პლაკატური ხასიათით, სტერეოტიპული პარადულობით ვერ შეაჩერა მრავალსაუკუნოვანი მაღალმხატვრული ფოლკლორული ტრადიციების დეკადანსის პროცესი.

ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვებით თავსმოხვეულ წყობაში ქართულმა ფოლკლორმა ათასეულ თაობათა კოლექტიურ თანავტორობაში დაკრისტალებულ კანონზომიერებებზე დაფუძნებული და ამავედროულად ეროვნული ტენდენციების საპირისპირო, საკუთრივ მისთვის დამახასიათებელი ნიშანთვისებები შეიძინა.

ახალი ფორმაციის ხელოვნება განსხვავებულ კრიტერიუმს დაემყარა. რელიგიისა და, კერძოდ, ქრისტიანული სარწმუნოებისადმი დაპირისპირებულმა კომუნისტების ანტიეკლესიურმა მსოფლმხედველობამ სასტიკი ბრძოლა გამოუცხადა და შეეცადა ათეისტური რეჟიმის წნეხში მოექცია, ან სულაც ამოეძირკვა ხალხური ყოფიდან არქაული რწმენა-წარმოდგენების თანმხლები წესჩვეულებანი და მათთან მჭიდროდ დაკავშირებული უძველესი რელიგიურ-საკულტო ლექს-სიმღერები. შეიცვალა თემატიკა, რომელმაც მოიცვა სსრკ სინამდვილე, საბჭოთა ადამიანის შრომითი პათოსი, გრანდიოზული ინდუსტრიული მშენებლობების, საბჭოთა მეომრების დევგმირული ვაჟ-

კაცობის, რევოლუციის ჯარისკაცთა და ბელადების, კომპარტიის ხოტბა, მითადქცეული ძმობა-ერთობის იდეის განდიდება. მათ უმრავლესობას ლამის სახელმწიფოებრივი მისია, აგიტაციურ-მასტიმულირებელი მნიშვნელობა დაეკისრა და ამდენად, აქტიურად იქნა ჩართული სისტემის პროპაგანდისტულ სამსახურში.

თუ ეროვნული ფოლკლორი იმთავითვე თაობათა დამოძღვრას, ბოროტების, გაუტანლობის, სილაჩრის გამოხატავს, ფილოსოფიურ დიდაქტიკას ემყარება, ახალფოლკლორულ რეპერტუარში ეს სენტენციები ლენინ-სტალინის კულტმა, საკოლმეურნეო სოფლისა და სამამულო ომისადმი მიძღვნილმა ჰეროიკულ-პატრიოტულმა თემებმა შეცვალა. ამ კომპოზიციების იდეურ-შინაარსობრივმა „გადატვირთვამ“ და შესაბამისად სიტყვიერი ტექსტის წინა პლანზე წამოწევამ ერთგვარად დაახლო წმინდა მუსიკალურ-შემოქმედებითი პროცესების ინტენსივობა და მხატვრული ნაყოფიერების ხარისხი.

ახალფოლკლორულ ოპუსებში საგრძნობლად გამოიკვეთა ფორმის შემჭიდროვების ტენდენცია. ეს უკანასკნელნი ლაკონიზმის პრინციპზე აგებული მცირე მუსიკალური ნაგებობების სახით ვრცელდებოდა უფართოეს წრეებში. საყურადღებოა უმჭიდროესი კავშირი ინსტრუმენტულ სფეროსთან. იმდროინდელი მუსიკირების პრაქტიკაში ფართოდ დაინერგა შესრულების ვოკალურ-ინსტრუმენტული ფორმები. სოლო, საანსამბლო თუ საგუნდო სიმღერათა უდიდესი უმრავლესობა არა აკაპელის სახით, არამედ, უპირატესად, ინსტრუმენტული თანხლებით – ფანდურის ან ჩონგურის აკომპანემენტით, იშვიათად ორივე საკრავის მონაწილეობითაც სრულდებოდა. ამასთან, საკრავის პარტია მშრალი, პასიური თანხლების ხასიათს კი არ ატარებდა, არამედ ნათლად გამოკვეთილი გამომსახველი როლი და მხატვრული ფუნქცია გააჩნდა.

საბჭოთა ფორმაციის ნიმუშებს ეროვნულ კოლორიტსა და ორიგინალურ იერსახეს უნარჩუნებს ტრადიციული შემოქმედებიდან ზუსტად ან სახეშეცვლილად გადმოტანილი სხვადასხვა ხერხი. ახალი დროის ლექსების მუსიკალური ამეტიყველება ცალკეული დიალექტებისათვის დამახასიათებელ, მაგალითად, გურულ, მეგრულ, ქართლ-კახურ, თუშურ თუ სხვა კილოებზეც ხდებოდა. მსგავს შემთხვევებში ხალხური მასალის არა ციტირების, არამედ ფუნქციის ახლებურ გააზრებასთან, ზოგჯერ კი ამა თუ იმ განშტოებისათვის ტიპური მუსიკალური ქსოვილის მეორად, ტრანსფორმირებულ მოდელად გამოყენების, ან გადასხვაფერება-გადაკეთების შემთხვევასთან გვაქვს საქმე. მაგალითად, წარმოვადგენთ გურული დიალექტისათვის ნიშანდობლივი თავისებურებებით აღბეჭდილი შრომის სიმღერის „საკოლმეურნეო“ ფრაგმენტს, რომლის სიტყვიერი ტექსტი ახლებური შინაარსის მქონეა (იხ. დანართი, მაგალითი 1), მეგრულ კილოზე შექმნილ სიმღერას „მარებელი“, სადაც განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ზედა ხმებს შორის ტერციული დამოკიდებულება (მაგალითი 2) და გურულ სახუმარო შაირს, რომლის სიტყვიერ ტექსტშიც ახალი დროის გამოძახილი ისმის (ნ. კალანდაძის მიერ ნოტირებული სიმღერა ანსამბლ „მზეთამზეს“ რეპერტუარიდან) (მაგალითი 3).

ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებად აღინიშნება ამა თუ იმ ჰანგისა თუ

კონკრეტული ვარიანტის თითქმის სტერეოტიპული სიმყარე. ახალფოლკლორული ვარიანტ-ანალოგები მოკლებულია სოფლურისათვის ჩვეულ ნაირფეროვნებას. მათ ფაქტურაში ერთობ შეზღუდულადაა გამოვლენილი ტრადიციული შემოქმედებისათვის ესოდენ ნიშანდობლივი იმპროვიზაციული ხელოვნების, პოლიფონიზმის ვარიანტულობის პრინციპები. ფაქტობრივად გამორიცხულია ორნამენტულობის თავისუფალი გამოყენების, სასიმღერო პროცესის მასშტაბური განვითარების, მონუმენტალიზებისა თუ მოდულაციური დინამიკის შემთხვევები. კილოური წყობის ნაკლებ მრავალფეროვნებასთან ერთად პრიორიტეტი აქ მაჟორულ კილოს განეკუთვნება (მიქსოლიდიურის სიხშირე), რაც ტექსტთან ერთად სიმღერის მხნე, ოპტიმისტურ, სწრაფვით ხასიათს განსაზღვრავს. ამასთან, უმრავლეს შემთხვევაში, საპირისპირო სანყისთა შეწონასწორება ხდება.

ფოლკლორული ძირებიდან ამოზრდილი სახოვანი ინტონაციების სინთეზს თან ერთვის საბჭოთა მასობრივი სასიმღერო ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებთან ინტეგრაციის მცდელობა (Çai öi aññëë, 1985:68-71).

იდეის გარშემო ერთიანი დარაზმულობისაკენ სწრაფვის ატმოსფეროში თავისუფალი, იმპროვიზაციული მეტრის საპირისპიროდ გამოისახა სატაქტო რიტმიკის მკვეთრი ჩარჩოები, რომლის ძირითადი სახეები განისაზღვრება მარტივი, უფრო ხშირად კი რთული ორნილადი და სამნილადი ზომებით, სამარშო ფორმულის არაიშვიათი გამოყენებით (იშვიათად ფიქსირდება ცვალებადი ზომაც).

საბჭოთა პერიოდის ფოლკლორულ ნიმუშებში ნათლადაა გამოვლენილი ორგანული კავშირი ჰომოფონიურ-ჰარმონიულ წყობასთან. მათი სტრუქტურა განისაზღვრება ტერციული აღნაგობის მქონე საგუნდო ფაქტურის ტიპით, რომლის უმთავრეს, ნამყვან ელემენტს წარმოადგენს მოქნილი, გამომსახველი ინტონაცია. ახალი სიმღერების სპეციფიკურ მელოსში განსაკუთრებული აქტივობით გამოირჩევა ზედა ხმა, რომელიც შუა ხმასთან ერთად ძირითადად ტერციული პარალელებით მოძრაობს. ბანი ჰარმონიული ფუნქციის მატარებელია. თუმცა სათანხლებო ფონის მნიშვნელობასთან ერთად დაკისრებული აქვს გამომსახველობითი და გარკვეულწილად ფორმისშემქმნელი და კილოს მაორგანიზებელი როლიც. ძალზე იშვიათია კლასიკური გაჭიმული ბურდონი, ისევე, როგორც დასავლეთ-ქართული დიალექტებისათვის დამახასიათებელი მელოდიურად მოძრავი მაღალგანვითარებული ბანის სახეობა.

ახალი სიმღერების ლექსანყობის ტიპი პირობითად შეიძლება განისაზღვროს როგორც ხალხური, ან „ნიგნიერ-ლიტერატურული“. მთელი რიგი სიმღერებია შექმნილი გ. ქუჩიშვილის, გ. ტაბიძის, გ. ლეონიძის, ი. გრიშაშვილის, ი. აბაშიძის, ი. ნონეშვილის, ლ. მრელაშვილისა და სხვათა პოეტურ ტექსტებზე.

ახალი ფოლკლორის ჟანრულ სისტემაში თვალსაჩინო ადგილი დაიკავა ლირიკულ-საყოფაცხოვრებო ჟანრმაც უცვლელი სიუჟეტებითა და მოტივებით („ქალო ნარინჯიანი“, „ქალაუ“, „მთაში სალამურს ვაკენესებ“, „შირაქში ერთმა მეცხვარემ“). მათში ძირითადად ნათელმა განწყობილებამ დაისადგურა. განსაკუთრებული გავრცელება ჰპოვა შეჯიბრ-პაექრობაზე აგებულმა დიალოგურობის პრინციპმა ქალ-ვაჟის გაბაასების სახით. ინტონაციურ-მელოდიური

ქარგის მიმზიდველობასთან ერთად ეს უკანასკნელნი სტრუქტურული სიმარტივით გამოირჩევა. მათში კუპლეტური ფორმის ჩამოყალიბება ხდება, მაგრამ ლაკონურობის ერთგვარი შტამპის მიუხედავად, შინაარსისა და ფორმის დასრულებულობით ხასიათდება.

საბჭოთა ხანის ქართული ფოლკლორისადმი მიძღვნილი პუბლიკაციები არათუ საკმარისი, არამედ მეტად მწირია. ამ თემას მიეძღვნა პროფესორ გრიგოლ ჩხიკვაძის მონოგრაფიული ნაშრომი, რომელშიც სოციალისტურ-კომუნისტური ლოზუნგების ქვეყანაში შექმნილ სიმღერათა წყება იმდროინდელი თვალთახედვის ასპექტშია განხილული. შემდგომ, უკვე პოსტსაბჭოთა პერიოდში ეს თემა ყურადღების მიღმა და ფაქტობრივად დუმილით გარემოცული აღმოჩნდა. საკმაო ორჭოფობის მიუხედავად, მასზე მსჯელობა სადღეისოდ საჭირო ნაბიჯად მივიჩნიეთ. ამასთან, ეს არ წარმოადგენს საკითხის ამომწურავ, შემაჯამებელ და საბოლოო დახასიათებას.

დამონმებული ლიტერატურა

ანდრიაშვილი, აკაკი და მახარაძე, ვასილი. (1971). *ქართული ხალხური სიმღერები*. თბილისი: განათლება.

გეგეჭკორი, ლადო. (1958). *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები*. ტ. 2. თბილისი: ხელოვნება.

გეგეჭკორი, ლადო. (1966). *ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები*. თბილისი: ლიტერატურა და ხელოვნება.

ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1980). *თანამედროვე ქართული ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ხელნაწერი.

Çai öi añëëë, Êçàëëë. (1985). Êi öi àöëi íi à íi ààöi ðñöi ñi ëààöñi ã öi ëüëëi ðà. *Ñi ààö ñëàÿ i öçü èà*, 11:68-71.

Çai öi añëëë, Êçàëëë. (1970). Ñi àðàì ài í ú é öi ëüëëi ð àðàì àã Öëëë-à. *Ñi ààö ñëàÿ i öçü èà*, 6:86-92

Ëëñöi í ààì à, Ä. (1949). *Í àñi è ài í ñëëö èàçàëi à. Í í ñëàà: í öçü èà*.

Àð-ö -à. (1979). Ñàðàöi añëëë ài àái èë. Ä éi.: Ñi éi èi àà Ä. (ðàà.). Ðóññëàÿ i öçü èàëüi àÿ i ññëü í i öçü èàëüi íi öi ëüëëi ðà. (ñòð. 226-230) Í í ñëàà: í öçü èà.

EXAMPLE 1. A Collective Farm Song (Andriashvili & Makharadze, 1971:195)

[illegible]

EXAMPLE 2. Marebeli (Fund of the House of the Traditional art, Guria II, 6/70)

[illegible]

Բնակավայրի արևմտյան կողմում
 գտնվում է Բաղրամյան անվան
 միջնակարգ դպրոցը, որը
 հիմնադրվել է 1978 թվականին
 Բաղրամյան անվան հիմնադրամի
 կողմից։ Դպրոցի ղեկավարում
 է կատարում Բաղրամյան անվան
 հիմնադրամի նախագահ Գևորգ
 Բաղրամյանը։

ani kurebq q-morru do
osare jirigunqia,
osare mara nu osari
ge-alo gaketnefja.
anlas marat paras mercha
evax do omazerecia
morhali do zequale
ogva vaxchi brelicia.
qonebq memag'er
oyiq mayu rugadelq
dudin evni garba mir
shec renebu marebq.
kepe mara nu sangra
esh'os' bekheli'ali
iq'idi nu q'osi
q'arantia ncha'eteyil.
adibbe ridina sinu
g'at'ap'nu el'erakil'
q'omono ncha' q'ru
ncha'el'ali do diadili.
mish mara' q'ra asad'g'arlas
esh' osari yura nu
can g'ad'is'el'g'as
ladili' esali be'os'.

EXAMPLE 3. Humorous song (Fund of the House of the Traditional art, 4/249)

[illegible]

2. *Dasiloschea* *rac. stamineida*.
 Green forms saqonchi paracmevida.
 deli doli, delata,
 "zil maskvichina" zadubusiro "strelasa".

**ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურათა
ურთიერთობა და ტრანსფორმაცია
ტიპოლოგიურად უცხო კულტურულ გარემოში**

სხვადასხვა ხალხთა მიგრაციულ პროცესებს, კულტურულ გავლენებს, კონტაქტებს ადგილი ჰქონდა კაცობრიობის არსებობის ყველა ეპოქაში. დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენების დროიდან დაწყებული ეს პროცესი განსაკუთრებით ინტენსიური გახდა. დღეს მსოფლიოში არ დარჩენილა კუთხე, სადაც არ მომხდარა მოსახლეობის გადაადგილება და ცვლილება მის შემადგენლობაში, სადაც ერთმანეთთან კონტაქტში არ შესულან სხვადასხვა ეთნოსის წარმომადგენლები, ამა თუ იმ მასშტაბით არ განხორციელებულა მათი მეტისაცია, კულტურის დიფუზია და ტრანსფორმაცია, თუნდაც, ცალკეული ელემენტებისა და კომპლექსების დონეზე.

მოხსენების მიზანია ტიპოლოგიურად განსხვავებულ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობის დინამიკის და მისი კანონზომიერებების გამოვლენა, მრავალხმიანი კულტურის გარემოში მონოდიური კულტურის ტრანსფორმაციის ფორმების და მისი განმსაზღვრელი ფაქტორების დახასიათება. ცხადია, ყველა ამ საკითხზე სრული პასუხის გაცემა ერთი მოხსენების ფარგლებში რთული ამოცანაა. წინამდებარე ნაშრომი მხოლოდ საკითხის დაყენების მოკრძალებულ ცდას წარმოადგენს და შემდგომ საფუძვლიან კვლევას მოითხოვს.

ქართველი მკვლევარის ინტერესი ამ თემის მიმართ ჩვენი ქვეყნის თავისებურებებითაც არის განპირობებული. საქართველო უძველესი მართლმადიდებლური ქრისტიანული ქვეყანაა, რომლის მუსიკა ტიპოლოგიურად არ მიეკუთვნება მონოდიურ კულტურებს. მისი ესთეტიკური რაობის განმსაზღვრელია უნიკალური მრავალხმიანი ხალხური და საეკლესიო მუსიკა. მონოდია საქართველოში ძირითადად წარმოდგენილია საერო და სასულიერო მუსიკის მხოლოდ ცალკეული ფორმებით, მის წარმომქმნელ მიზეზთა შორისაა ტიპოლოგიურად განსხვავებულ, მონოდიურ მუსიკალურ სუბკულტურებთან მისი ურთიერთობა.

აღმოსავლეთის და დასავლეთის პირობით საზღვარზე მდებარე საქართველო ცენტრალურ სავაჭრო გზაჯვარედინზე მდებარეობდა და მან ოდითგანვე ამიერკავკასიის სასიცოცხლო ეკონომიკური და კულტურული ცენტრის მნიშვნელობა შეიძინა. საუკუნეების განმავლობაში ქართველებთან ერთად აქ მრავალი ეროვნების ხალხი სახლობდა (სომხები, აზერბაიჯანელები, აფხაზები, ებრაელები, ქურთები, ქისტები, რუსები და სხვა) და როგორც თავისებური სიმბოლო საქართველოსთვის ჩვეული ტოლერანტობისა, თბილისის ერთ ძველ უბანში აღმართულია განსხვავებული რელიგიური აღმსარებლობის ტაძრები – ქრისტიანული მართლმადიდებლური (ქართული), გრიგორიანული (სომხური) და კათოლიკური ეკლესიები, ებრაული სინაგოგა და მუსულმანური მეჩეთი.

ამა თუ იმ ქვეყნის ლიტერატურა და ხელოვნება ხშირად თავისებურად აირეკლავს მეზობელ ხალხთა მხატვრული აზროვნების საუკეთესო მიღწე-

ევებს, მაშინაც კი, როდესაც სხვადასხვა სახის ეს კულტურული ფასეულობანი ერთმანეთისათვის სრულიად უცხო და მიუღებელ რელიგიურ, პოლიტიკურ და სოციალურ გარემოშია წარმოქმნილი. ქართული კულტურის რაობის დადგენისას დიდი მნიშვნელობა აქვს იმის განსაზღვრას, თუ რას იღებდა ის მახლობელი აღმოსავლეთის მონოდიური კულტურებიდან და რას უკუაგდებდა, რა გავლენა იქონია თავად მან ამ კულტურათა განვითარებაზე, განსაკუთრებით მის შემადგენლობაში შემავალ სუბკულტურებზე.

ცალკეული ეთნიკური მუსიკალური კულტურების ურთიერთგავლენა, უპირველეს ყოვლისა, ხორციელდება მრავალეროვნულ სახელმწიფოებში, ან სხვადასხვა ეთნოსებით მჭიდროდ დასახლებულ ტერიტორიაზე. მას ადგილი აქვს არა მარტო მეზობელ, არამედ ცალკეულ ქვეყნებს შიგნითაც, სხვადასხვა ძალითა და ინტენსივობით. მაგ. ეთნოსთა ინტენსიური კულტურული ურთიერთზემოქმედება მიმდინარეობდა ლათინური ამერიკის ქვეყნებში და ამერიკის შეერთებულ შტატებში, რამაც განსაზღვრა მათი მულტიკულტურულობა; საფრანგეთის ზოგიერთ ყოფილ აფრიკულ კოლონიას პოლიტიკური დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგაც არ შეუწყვეტია კულტურული ურთიერთობა საფრანგეთთან, თუმცა ალჟირისა და ტუნისისათვის უფრო მნიშვნელოვანი იყო კავშირის გაღრმავება ტიპოლოგიურად ახლობელ არაბულ სამყაროსთან, რომლისგანაც ისინი ხელოვნურად იყვნენ იზოლირებულნი.

იმ ფაქტორებს შორის, რომლებიც განსაზღვრავენ ამა თუ იმ მუსიკალური სუბკულტურის წარმოშობას და ეთნოსის კულტურის ტრანსფორმაციას, მნიშვნელოვანია სამი ფაქტორი: **სოციალურ-ეკონომიკური პირობები**, კონკრეტული **ისტორიული-პოლიტიკური ვითარება**, **ბუნებრივი გარემო** და მისი ცვლილებები (ამ უკანასკნელის როლი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ ეთნოსებისათვის, რომლებიც შედარებით დაბალ სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების დონეზე იმყოფებიან).

აღნიშნული ფაქტორები ორგვარ როლს ასრულებენ კულტურის ტრანსფორმაციაში. ერთი მხრივ, მათი ზემოქმედება იწვევს შესაბამისი ცვლილების ინოვაციის მოთხოვნილებას, ვინაიდან სწორედ მათი მეშვეობით ხდება ამა თუ იმ სოციალური თუ ბუნებრივი გარემოსადმი ადაპტაცია. მეორე მხრივ, ინოვაციის განხორციელების შემდგომ მისი გავრცელების და განვითარების გზები განისაზღვრება არა იზოლირებულად, არამედ იმავე ფაქტორების ერთობლიობით. ამასთანავე, ზემოქმედება შეიძლება იყოს, როგორც ცალმხრივი და ორმხრივი, ისე ექსტრაპოლაციური და ასიმილაციური ხასიათის.

შევვცდები ამ დებულებათა ილუსტრირებას კონკრეტული მაგალითებით: ისლამური კულტურის წარმოშობა და გავრცელება დაკავშირებული იყო სამივე ზემოხსენებულ ფაქტორთან. მაგალითად, მუჰამედის მოძღვრების დაწყების დროისათვის არაბული საზოგადოება იმყოფებოდა ღრმა კრიზისის მდგომარეობაში. სამხრეთ არაბეთით ეთიოპების, ხოლო სამხრეთით სპარსების მიერ ოკუპაციამ და რიგ სამთავროებად დაშლამ დააბრკოლა ბედუინთა მიგრაცია ჩრდილოეთით და სამხრეთით. ამასთანავე ეკოლოგიური სიტუაციის შეცვლის შედეგად 591-640 წწ., არაბეთს თავს დაატყდა გვალვა, რომელმაც დაარღვია ბალანსი ბუნებრივ რესურსებს და მოსახლეობის მოთხოვნილებას შორის. ამგვარად, კონკრეტულ-ისტორიული და ბუნებრივ-ეკოლოგიური მიზე-

ზების გამო არაბეთში წარმოიშვა ჭარბი მოსახლეობა, პირველ რიგში, მომთაბარე. საჭირო იყო ერთიან სახელმწიფოდ გაერთიანება; იუდაიზმისა და ქრისტიანობის გავრცელებამ მოამზადა საფუძველი იდეოლოგიური ინოვაციისათვის – ისლამის წარმოშობისათვის. ბედუინები, ომარ ხალიფის გამოთქმით, ისლამის და მისი კულტურის გადამტან „ნედლეულს“ წარმოადგენდნენ, რომლებიც მასობრივ მიგრაციას განიცდიდნენ დაპყრობილ ტერიტორიებზე და თან ახალი, მსოფლიო რელიგიის დროშა მოჰქონდათ (Hitti, 1956:29). მასთან ერთად, მთელ არაბულ ხალიფატში, რომელიც ათასობით კილომეტრზე იყო განფენილი (ესპანეთის ჩათვლით), დამკვიდრდა მონოდიური მუსიკის „აღმოსავლური არქექტიპის“ მატარებელი ისეთი კრებითი ფენომენი, როგორიცაა მაკამი.

გარე იმპულსების ზემოქმედების კანონზომიერებები ეთნოსის მუსიკალური კულტურის მიმართ შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოყალიბდეს: გარე ზემოქმედება მით უფრო სრული, სწრაფი და იოლად განხორციელებადია, რაც უფრო ახლოს არიან კონტაქტში მყოფი კულტურები სტადიალურად, ტიპოლოგიურად, ისტორიულად, რადგან გარე იმპულსის ბედი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად ემთხვევა ის კულტურის შინაგანი განვითარების ტენდენციებს. ამასთანავე, ეთნოლინგვისტური სიახლოვე არ წარმოადგენს უნივერსალურ ნიშანს არც თავად კონტაქტის და არც მისი ინტენსივობის დონის განსაზღვრის თვალსაზრისით.

გარე იმპულსის აღქმასთან მიმართებაში შეიძლება გამოვყოთ ეთნოსის კულტურის სამი ძირითადი ფორმა: 1. ეთნიკური საზღვრები ძირითადად ემთხვევა პოლიტიკურს, თავად ეთნოსის კულტურა კი ამ პოლიტიკური ერთეულის კულტურას (მაგალითად, თანამედროვე მონოეროვნული სახელმწიფოები ან ძველი ქალაქი-სახელმწიფოები); 2. ეთნოსი არ არის დამოუკიდებელი პოლიტიკური თვალსაზრისით, თუმცა საკმაოდ ავტონომიური და ლოკალიზებული კულტურული ერთეულია, რომელიც ინარჩუნებს თავის სისტემურ კავშირებს: მაგალითად, შუასაუკუნეების ქართული ან სომხური ეთნოსის კულტურა მისი ისტორიული სამშობლოს ტერიტორიაზე თურქული და სპარსული ექსპანსიის პირობებში; 3. ეთნოსი არ წარმოადგენს დამოუკიდებელ პოლიტიკურ წარმონაქმნს, დელოკალიზებულია, ხოლო მისი სისტემური კავშირები დარღვეულია. ეთნიკური მუსიკალური კულტურა, ამ შემთხვევაში, წარმოდგენილია ცალკეული იზოლირებული სუბკულტურების სახით. მაგალითისათვის შეიძლება მოვიყვანოთ ბოშური ეთნოსი მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში ან დიასპორის ებრაელები (თანამედროვე ისრაელის შექმნამდე); აშკენაზური ტრადიციის შუასაუკუნეების ებრაული გალობის ევროპულ ყაიდაზე ტრანსფორმაციამ და მისმა გამრავალხმიანებამ, ეროვნული სახის წაშლის საშიშროებაც კი შექმნა (მაგ. მისინაის მელოდიები, რომელიც ებრაული და ევროპული მუსიკის სინთეზს წარმოადგენენ).

აუცილებელია გათვალისწინებულ იქნას, რომ ეთნოსის კულტურა არ არის ჰომოგენური, ის წარმოდგენილია სხვადასხვა სუბკულტურებით, რომელთა მატარებლებს სხვადასხვა მდგომარეობა უკავიათ მოცემულ ეთნოსოციალურ ორგანიზმში, შეუძლიათ განსხვავებულად აღიქვან გარე იმპულსები და გავლენა მოახდინონ ეთნოსის კულტურაზე მთლიანობაში.

შესაბამისად, გარე იმპულსების აღქმა ეთნოსის მუსიკალური კულტურის მიერ დამოკიდებულია იმაზე, თუ: ა) რამდენად შეესაბამება ის მისი შინაგანი განვითარების ტენდენციებს; ბ) რამდენად შეესაბამება ის (ან არ ეწინააღმდეგება) ეთნიკური სუბკულტურის ინტეგრირებულ და დიფერენცირებულ ელემენტებს; გ) როგორია ამ ეთნოსის კულტურის მატარებელი სხვადასხვა ფენების დამოკიდებულება გარე იმპულსის მიმართ. ამასთანავე ეს ფაქტორები მოქმედებენ არა იზოლირებულად, არამედ ურთიერთქმედებაში; ამ ურთიერთქმედების თავისებურებები განსაზღვრავენ საბოლოო შედეგს.

ამა თუ იმ ეთნოსის პოლიეთნიკური სახელმწიფოს შემადგენლობაში შესვლას მოსდევს მისი კულტურის ელემენტების, მათ შორის მუსიკის, ჩართვა ამ სახელმწიფოს ეთნოსის კულტურაში, თუმცა თავად ეთნოსის კულტურის ელემენტები ყოველთვის არ აღიქმებიან ეთნიკური სუბკულტურის ინტეგრალურ ნაწილად. მაგ: ოსმანური იმპერიის ქრისტიანულ ხალხებს ბევრი რამ ჰქონდათ თურქების მსგავსი (ტანსაცმელი, ინტერიერი, ჭურჭელი და სხვ.), მაგრამ დამოუკიდებლობის მიღწევის შემდგომ ბალკანეთის ხალხთა უმრავლესობამ დროთა განმავლობაში უარყო ეს ტრადიციები. თუმცა, ამ ურთიერთობის შედეგად დღემდე შემორჩენილია მუსიკალური ტრადიციები, რომლებიც მონოდიური კულტურის ცალკეული ფორმით არის გამოხატული ან მისი გავლენით არის წარმოქმნილი; მაგალითად, უნგრული ვერბუნკოში, ესპანური ფლამენკო, „ხორა ლუნგა“ – პოპულარული ბესარაბიდან ჩრდილოეთ აფრიკამდე (Nààí ĕùḃè, 1973:347).

ეთნოსის კულტურაში ინოვაციების ჩასახვასა და განვითარებას თავისი მექანიზმები გააჩნია და ძირითადად ოთხ ეტაპს შეიცავს. პირველი მათგანი სელექციაა, მეორე – რეპროდუცირება ან კოპირება, მესამე – შეგუება და მოდიფიკაცია, მეოთხე – სტრუქტურული ინტეგრაცია. ეს ოთხი ეტაპი ინოვაციის ათვისების პროცესს სრულად ასახავს. ცხადია, ყოველ ქვეყანაში ეს პროცესები სპეციფიკურ სახეს იღებენ, მაგრამ ძირითადად ეს კანონზომიერებები საერთო ხასიათს ატარებენ (Ädöbîî, 1986:173).

უნდა აღინიშნოს, აგრეთვე, ძალისმიერი ხერხებით შექმნილ მრავალეროვნულ სახელმწიფოებში ურთიერთგამდიდრებასთან ერთად სხვადასხვა ეთნიკური კულტურების შინაგანი იმპულსების წინააღმდეგობა. ერთი მხრივ, პირველი (ეთნოსის კულტურა) ხდება უფრო ღია და ადვილად აღიქვამს გარე გავლენებს. მეორე მხრივ, „მუშაობს“ ეთნიკური კულტურის თავდაცვის მექანიზმი; სელექციური ნიშნები ძირითადად მიმართულია მისი ეთნიკური სპეციფიკის შენარჩუნებაზე და მისი თვითმყოფობისათვის საშიში ელემენტების უარყოფაზე, რომელთა ათვისებაც სრულ ან ნაწილობრივ ასიმილაციას უქადის მას. როგორც ჩანს, ამაში მდგომარეობს ქრისტიანობის და მისი კულტურის შენარჩუნების მიზეზი თურქების მიერ დაპყრობილი ბალკანეთის და ამიერკავკასიის ხალხში.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ აღმოსავლური მონოდიური კულტურა უფრო ჩაკეტილი, ინტრავერტული ბუნებისაა, რის გამოც ნაკლებად განიცდის ტრანსფორმაციას ტიპოლოგიურად უცხო, გარე იმპულსების ზემოქმედებით; ის ძირითადად შინაგანი განვითარების შედეგად ტრანსფორმირდება.

ამჯერად, საილუსტრაციოდ ქართულ კულტურას მივმართავ. საქართვე-

ლოში არსებული სუბკულტურების სიმრავლე ყველა ზემოხსენებული ფაქტორებით და თვით ქართული ეთნოსის ტოლერანტული ბუნებით იყო განპირობებული, რამაც განსაზღვრა მისი თვითემყოფადობის შენარჩუნება. საქართველოში პროფესიული სასულიერო მუსიკის ფორმირება და განვითარება ხდება აღმოსავლურთან პარალელურად, მისგან იზოლაციის გარეშე. ამასთანავე, საქართველოში ქრისტიანობის შემოსვლის პირველ ეტაპზე იკვეთება იუდეა-ქრისტიანული და ელინისტური ქრისტიანობის ძირებიც ქართულ ჰაგიოგრაფიულ ძეგლებში და გალობის წესში. როგორც ცნობილია, სინაგოგურმა გალობამ უდიდესი როლი შეასრულა ქრისტიანული საგალობლების ჩამოყალიბებაში. ადრეული ქრისტიანული გალობა ებრაელ და წარმართ ხალხთა მუსიკალური ტრადიციების შერწყმის შედეგად წარმოიშვა. ეგონ ველემის თანახმად, ბიზანტიური მუსიკა ძველებრადული მუსიკის პირდაპირი მემკვიდრეა (ველემი, 1991). ქრისტიანული სარწმუნოების გავრცელებასთან ერთად ფსალმოდია, ალელუია, ანტიფონური სიმღერა, რომლებიც ძველებრადული, შემდგომში კი სინაგოგური მუსიკის კუთვნილება იყო, ხმელთაშუა ზღვის აუზის ხალხთა მუსიკალურ კულტურაშიც დამკვიდრდნენ.

იმდროინდელ აღმოსავლეთ საქართველოში მეორდება ის ვითარება, რაც ქრისტიანობის გავრცელების გენეზისში არის დადასტურებული. პირველი ქრისტიანები ებრაელებიდან იყვნენ გამოსულნი და ბევრგან ქრისტიანთა პირველი საკრებულოები სინაგოგები იყო. საგულისხმოა, რომ ქართველმა ებრაელებმა საუკუნეების მანძილზე შემოინახეს სეფარდინული ტრადიციის უძველესი ერთხმიანი საგალობლები – შირები, მაგ. „ლეხა დოდი“, „ადონ ყოლანი“, „ადონ ვენური“, ფურიმის შირები და სხვა. თუმცა ისინი ქართული გალობის მსგავსად *a cappella* სრულდება და ძირითადად აგებულია მელოდიური საქცევებით, რომლებიც ერთმანეთთან დაკავშირებულია რეჩიტატივის ფორმის მოკლე ვარირებადი პასაჟებით; კომპოზიციის ეს პრინციპი ტიპურია ახლო და შუა აღმოსავლეთის მუსიკისათვის, მაგრამ უცხოა ევროპულ ნიადაგზე აღმოცენებული დიასპორის აშკენაზური ტრადიციის ებრაელებისათვის და აშკარად მეტყველებს მათ უძველეს წარმოშობაზე. სავარაუდოა, რომ ქართული საეკლესიო გალობა ადრეულ ქრისტიანულ ხანაში სწორედ ამგვარი ტრადიციის და კანონიკური ჰანგების დამცველი უნდა ყოფილიყო. ებრაული მუსიკის მკვლევარი ლ.სამინსკი წერს: „ქართველ ებრაელთა საქორწილო ცეკვები, რომლებიც ორიათას წელზე მეტ ხანს ცხოვრობენ საქართველოში, ისეთივეა, როგორც მათი ქრისტიანი მეზობლების ცეკვები. მეტად დამახასიათებელია ჩაცმულობა, რიგი ჩვეულებებისა, მაგრამ ქართველ ებრაელთა სინაგოგურ გალობას არაფერი აქვს საერთო ადგილობრივ საეკლესიო გალობასთან... იგი უძველესია ებრაულ საგალობლებს შორის“ (Saminsky, 1965:322).

ბიზანტიიდან და სირია-პალესტინიდან შემოსულმა რვახმის მონოდიურმა სისტემამ მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაცია განიცადა მაღალგანვითარებული ქართული ხალხური სიმღერის ზეგავლენით და უკვე VIII-IX საუკუნეებისთვის შეიქმნა ორიგინალური მრავალხმიანი ქართული საეკლესიო გალობა, როგორც ებრაული და ბერძნულ-ბიზანტიური გალობის ტრადიციის დაძლევის შედეგი (კეკელიძე, 1960:573).

გარეშე გავლენების როლი ეროვნულ ორიგინალურ შემოქმედებაში სხვა-

დასხვა ისტორიულ პირობებში სხვადასხვაგვარია: აღმავლობის პერიოდში ასეთი გავლენები თავისებურად უწყობდა ხელს ორიგინალური საწყისის განვითარებას, რასაც მაგალითად, ადგილი ჰქონდა საქართველოს ისტორიის „ოქროს ხანაში“, XI-XII საუკუნეების, „ქართული რენესანსის“, შოთა რუსთაველის ეპოქაში, აპოგეას აღწევს ზეპირი ტრადიციის პროფესიონალი პოეტი-მუსიკოსების მგოსნების ორიგინალური შემოქმედება, დაფუძნებული ქართულ კილო-ინტონაციაზე, თუმცა, თვით სიტყვა – მგოსნის ეტიმოლოგია მიგვითითებს მის სპარსულ (მისი ანალოგი გვხვდება სომხეთში „გუსანის“ სახით), ისე როგორც მუტრების – არაბულ წარმოშობაზე (ჯავახიშვილი, 1990:48).

მონოდიური კულტურის ტიპურ მოვლენად შეიძლება განვიხილოთ ზეპირი ტრადიციის პოეტ-მუსიკოსების – აშულების ხელოვნება, რომელიც მოიცავს მთელ ამიერკავკასიას XVII-XIX საუკუნეებში, როგორც მუსლიმურ აზერბაიჯანს, ისე ქრისტიანულ სომხეთსა და საქართველოს. მათი უშუალო წინაპრები იყვნენ აღმოსავლეთის პოეტ-მუსიკოსები – ოზანები). აშულთა მუსიკალური ენის და განვითარების პრინციპების შესახებ მსჯელობა შეიძლება XVIII საუკუნის ცნობილი აშულის, საქართველოს მეფის – ერეკლე II-ის კარზე მოღვაწე საიათნოვას შემოქმედების მიხედვით, რომელმაც სპარსულ ჰანგს ქართული ტექსტი მიუსადაგა, რითაც მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, „გააქართულა“ და დაამკვიდრა აღმოსავლური „მუხამბაზის“ ხუთსტრიქონიანი პოეტური ლექსთანყოფა საქართველოში. იმის დამადასტურებლად, თუ რა მდგომარეობა იყო იმ დროის საქართველოში მრავალხმიანი სიმღერის შესრულების მხრივ, მოგვყავს ბესიკის ლექსის ციტატი, რომელიც საოცრად ნაავს კრილოვის კვარტეტს და ორმხრივ არის საგულისხმო: 1. მასში დაცულია მრავალხმიანი სიმღერის ხმების დასახელება; 2. ირონიულად არის აღწერილი არაქართული წარმოშობის ეთნოსის წარმომადგენელთა მიერ მრავალხმიანი სიმღერის შესრულება:

„აიოს თეოს, აიოს-ამას ხშირად ხმოზს გაიოს
სტეფანა უტარაცუებს, შეაწყობს ტალის ხმაიოს
მაიორს ზილი წილად ხვდა, უსულოდ სულით დგმაიოს
ბასისტად მანუჩარ გვრგვინავს, ყვავის ხმით „ვალალ-ვაიოს“

მიუხედავად იმისა, რომ თურქულ-სპარსული ექსპანსიის შედეგად შემოსული მონოდიური მუსიკის სახეობები, მათ შორის აშულური ხელოვნება დამკვიდრდა საზოგადოების მაღალ ფენებში და მან დროთა განმავლობაში გავრცელება ქალაქის დაბალ, დემოკრატიულ შრეებშიც ჰპოვა, ეროვნულ მოვლენად ის არ ქცეულა. ცალკეულ შემთხვევებში აშულური სიმღერის გამრავალხმიანების ფაქტსაც კი ჰქონდა ადგილი. ამ თვალსაზრისით, მდგომარეობა სომხეთში და საქართველოში სხვადასხვაგვარია. სომხეთში აშულური ტრადიციები არსებობს დღესაც, იგი იქცა ეროვნულ ტრადიციად, იმდენად რამდენადაც სომხური მუსიკა ეკუთვნის მუსიკალური კულტურის მონოდიურ ტიპს, მისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური აზროვნების პრინციპებით. ამის გამო ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს შუასაუკუნეების სომეხ გუსანთა და აშულთა ხელოვნება და ერთის ტრადიციები გაგრძელდა მეორეში. აშულური ხელოვნების ტრადიციები საქართველოში დღესაც ცოცხლობს,

მეტწილად, არაქართულ (სომხურ, აზერბაიჯანულ) მოსახლეობაში. ეს კიდევ ერთხელ მოწმობს იმას, რომ ქართული ეროვნული მუსიკალური აზროვნების მრავალხმიანმა ნყოფამ ვერ შეისისხლხორცა აღმოსავლური, კერძოდ აშუღური მონოდიური აზროვნების ტიპი და პირიქით.

რაც შეეხება ქართული ქალაქური, კერძოდ, ძველი თბილისის სიმღერების (XIX ს.) ერთ-ერთ მნიშვნელოვან აღმოსავლურ შტოს, ის სხვადასხვა ეპოქის და რეგიონის ისტორიულ-კულტურული აზროვნების კონგლომერატია, რომელიც, მართალია, აშკარად არ მიჰყვება ეროვნული მუსიკალური კულტურის ძირითად მიმართულებას, მაგრამ როგორც ქართული მუსიკალური ორიენტალიზმის გამოვლინება, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს შემდგომი პერიოდის ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარებაში.

ამგვარად, ყოველივე ზემოთქმული უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ისტორიულად დამკვიდრებულმა და ასიმილირებულმა მონოდიურმა ფორმებმა და მისმა ცალკეულმა ელემენტებმა გარკვეული ადგილი დაიკავეს ქართულ მუსიკაში, რაც მის ექსტრავერტულ, ღია სისტემაზე მეტყველებს, მაგრამ მათ არ დაურღვევიათ ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ლოგიკა და მისი თავისებურებები.

დამონმებული ლიტერატურა

ველეში, ეგონ. (1991). ადრეული ქრისტიანული საგალობლები, თავი VI. ბიზანტიური მუსიკისა და ჰიმნოგრაფიის ისტორია. კრებულში: (ნურნუშია, რუსუდან პ/მ/რედაქტორი) *ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა. ისტორიისა და თეორიის საკითხები: სამეცნიერო შრომები*. (გვ. 231-241). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (თარგმანი ქართულ ენაზე ნანა ტატიშვილის).

კეკელიძე, კორნელი. (1960). *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. I, თბილისი: მეცნიერება.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ხელოვნება.

Äðöðþ í î ä, Ñäðääé. (1986). Í äðî äü è ðöëüðöðü, î î ñäää: Í äóää.

Ñäáí ëü-è, Ááí öä. (1973). Ñî ððáí áí èä äçèäöñèèð î öçü èäëüí ü ð ñðèèäé ä Ääðî î ä. Ä éí .: Äéí î äðäáí ä, Äèääè èð (Ðää.). Í öçü èä í äðî äí ä Äçèè è Äð ðèèè. äü î öñè 11. (ñ.ñ. 345-348) Í î ñäää: Ñî ääöñèèè Èí î î çèüð ö.

Hitti P.K. (1956). *History of the Arabs*. London

Saminsky L. (1965). *Jewish music; Music of the Ghetto and Bible*. N.Y

MARINE KAVTARADZE

TRANSFORMATION OF TRADITIONAL MUSICAL CULTURES WITHIN TYPOLOGICALLY FOREIGN CULTURES

Long-range and mass migrations, contacts and mutual cultural influences occurred in all periods of mankind's history. Beginning from the period of great geographical discoveries these processes became especially intensive. There is not a single major region in the world where the population has never migrated or where there were no changes in their content, where representatives of different groups of people did not maintain contacts and where the diffusion and transformation processes, involving at least separate elements of culture, never happened.

The aim of this paper is to reveal the dynamics and regularities of the relationships between typologically different musical cultures, to characterize the transformation forms of the monodic culture in the environment of polyphonic culture, and to characterize the factors that determine them. It would obviously be unrealistic to try to give exhaustive answers to these important questions in such a short presentation. This paper represents a humble attempt to tackle the question.

The interest of Georgian scholars in this topic is also caused by the special characteristic of our country. Georgia is an ancient orthodox Christian country whose music typologically does not belong to the monodic cultures that mostly surround Georgia. The aesthetic essence of Georgian music is based on genuine polyphonic forms of traditional and church music. Monody in Georgia is mainly represented by a few separate forms of secular and church music. Among the reasons for the emergence of monodic forms of singing in Georgia is the relationship with the typologically different monodic subcultures. Georgia was situated at the junction of East and West, at the central crossroad of merchant routes, and since olden times it has been of great economic and cultural significance for the whole of the Caucasus. People of many nationalities lived in this Georgia side by side with Georgians throughout the centuries. As a symbol of the tolerance characteristic of Georgians, in the oldest part of Tbilisi there are churches of various persuasions – Christian Orthodox (Georgian), Gregorian (Armenian) and Catholic churches, as well as a Jewish synagogue and a Moslem mosque.

Georgian literature and art reflect in a special way the best achievements of the artistic thinking of different ethnic minorities, even in cases having different cultural values and a quite different and unacceptable religious, political and social environment. When defining the essence of Georgian culture it is very important to determine what was accepted and what was rejected from the monodic cultures of the Middle East.

The mutual influence of different ethnic cultures takes place in multi-national states, or on the territories densely populated by various peoples. It may take place between neighbouring countries, as well as within a separate country, and the intensity of the process may vary greatly in different cases. For instance an intensive mutual influence of people from various nations took place in the USA, which determined its multi-cultural character, and the same was the case in the countries of Latin America or many African countries. The former colonies of France that gained independence never ceased cultural relationships with France, though, for

example, for Algeria and Tunisia it was most important to strengthen links with the neighbouring countries of the Arab world, which were typologically closer but from whom they had been artificially isolated.

Among the factors determining the provenance of this or that musical subculture and transformation of ethnic culture, a very important role is played by the following three factors: (1) level of **socio-economic development** of the community, (2) actual **historical-political situation**, and (3) the **character and tendencies of their development**. The role of this factor is especially important for people at a comparatively low level of socio-economic development.

These factors play a dual role in the transformation of culture. On the one hand their influence causes corresponding changes, a demand for innovation, because it is due to the latter that the growth of the effectiveness of the adaptation to certain social or natural environment takes place. On the other hand after the implementation of the innovation its further dissemination and development are determined by the unity of the same factors, though not in an isolated manner but by means of complex interrelationship and mutual influence.

I will try to illustrate these theses with concrete historical examples: the emergence and spread of Islamic culture was connected with all the three factors mentioned above. By the time of the appearance of Mohammed's teaching the existing society was submerged in a great crisis. The occupation of southern Arabia first by the Ethiopians and later by the Persians, with its subsequent disintegration into separate principalities, hampered the Bedouin's migration to the north and to the south. Besides that, in 591-640, after the changes in the ecological situation Arabia suffered terrible droughts which upset the balance between the natural resources and the demands of the population. Thus, the concrete historical and natural-ecological causes resulted in excess population who were mainly nomads. The creation of a united state became necessary. The dissemination of Judaism and Christianity prepared the foundation for the emergence of an ideological innovation – Islam. The Bedouins, according to Omar Khalip's cynical remark, were the "raw materials" spreading Islam and its culture, because they were migrating widely through the occupied territories, at the same time holding the banner of a new world religion (Hitti, 1956:29). Hence in the whole Arab Khaliphate, which covered thousands of kilometres (including Spain), the ground was prepared by such a collective phenomenon as *makami*, which carried the Oriental archetype of monodic music.

The regularity of the outer influences on the national musical culture may be defined in the following way: the closer the cultures-in-touch are typologically, historically, and according to the stage of their development, the contacts became more rapid and easier to implement, because the fate of the outer impulses depends on how much they coincide with the inner tendencies of the development of a culture. We should also remember that ethnolinguistic closeness of cultures is not a universal sign in defining the contact and the level of its intensity.

In connection with the perception of the outer impulse three main forms of the people's culture may be defined: 1) The ethnic borders mainly coincide with the political borders, and consequently the ethnic culture coincides with the culture of this political unit (e.g. monoethnic states or the ancient city-states in West Asia and Hellas) 2) An

ethnic entity is not independent from the political viewpoint, though it represents a quite autonomous cultural unit, living together and maintaining all important systemic links of their culture and social life. Armenian people in the historical motherland in the Middle Ages provide a good example, although the Turkish and Persian expansions did not disappear without trace and this is very vividly expressed in Armenian secular music. 3) An ethnic entity is not an independent political unit. Its population is dispersed and its systemic links of culture and social life are disrupted. In this case ethnic culture is represented by separate isolated subcultures. As an example we can refer to the Gypsy people in various countries of the world, or Diaspora Jews (before the creation of modern Israel). The transformation of the Medieval Jewish chanting of the Ashkenazi tradition according to the European pattern and the introduction of polyphonic singing even created the risk of losing the crucial elements of traditional singing culture (e.g. Misinay melodies represent the synthesis of Jewish and European music).

It must be also taken into account that ethnic culture does not always represent a homogeneous entity. Quite often it is represented by different subcultures whose carriers occupy various geographic regions and they can differently perceive external impulses and exercise influence on the general ethnic culture.

Accordingly the perception of the external impulses by certain cultures depends on: (a) how much it corresponds to the tendencies of its immanent development; (b) how much it corresponds to (or at least does not contradict) the integrated and differentiated functions of the ethnic culture; (c) the attitude of various layers of the carriers of the culture of the given ethnos to the external impulses. Besides, all these factors do not act in isolation. They always interact. The peculiarities of this interaction determine the final effect.

To illustrate this we can refer to the adoption of world religions by different cultures. In those places where traditional religions were in crisis and did not have wide social support, new religions were adopted rapidly and with few complications, particularly if this process was accompanied by the adoption of other elements of the donor-culture. For instance in this manner Christianity was disseminated in the lowlands of Georgia (in the mountainous regions this process was much longer and more painful).

The incorporation of a certain ethnic entity in a polyethnic state results in the joining of the elements of culture (music among them) with the culture of the state's main populations, though these elements are not always perceived as an integral part of the ethnic culture. E.g. Christian peoples of the Osmanli empire had a lot in common with the Turks (clothes, interior of the houses, kitchen utensils), but having achieved independence the majority of the Balkan peoples gave up these traditions, though their relations did not disappear without a trace. This fact is corroborated by the survival of musical traditions expressed by separate forms of monodic culture (like Shamnish Flamenco, "Hora Lunga", or Hungarian Verbunkosh. See Sabol'chi, 1973:347).

The emergence and evolution of innovations in the people's culture have their own mechanisms and mainly consist of four stages. The first is selection, the second is reproduction and copying, the third is adjustment and modification, and the fourth is structural integration. These four stages reflect the complete process of the assimilation of an innovation. Of course, these processes have specific features in every country, but generally speaking these regularities have a common character (Arutiunov, 1986:173).

We must also mention the opposition between the inner impulses of different ethnic cultures in multinational states that were created by force. On the one hand the ethnic culture becomes more open to external influences, but on the other hand the selective features of the ethnic culture are directed at retaining the ethnic features and rejecting all the elements threatening its originality. The adoption of such elements would doom ethnic culture to a complete or partial assimilation. It seems this is the reason why Christianity was preserved among some peoples of the Balkans and the Caucasus occupied by Turks.

It should also be taken into account that the Oriental monodic culture is of a more closed, introverted nature, hence it is less prone to the transformation caused by the influence of typologically alien impulses. It is mainly transformed by its internal development.

To illustrate this I will refer to Georgian culture again.

The formation and evolution of Georgian professional ecclesiastic music occurred in parallel with the Oriental one without being isolated from it. During the first stages of the adoption of Christianity the Judean-Christian and Hellenic roots became noticeable in the Georgian hagiographic monuments and the rules of chanting. It is well known that synagogue chanting played a great role in the formation of Christian hymns. The early Christian chanting emerged as a result of the blending of the musical traditions of the Hebrews and pre-Christian cultures. According to the works of Egon J. Wellesz Byzantine music is a direct descendant of ancient Jewish music (Wellesz, 1991). Together with the spreading of Christianity psalmody, alleluia, antiphonic singing (which first belonged to old Jewish and later to the synagogue music) also established themselves in the musical culture of the peoples of the Mediterranean basin.

Since the Jewish music was monodic, in all Christian countries homophonic hymns were performed during the church service. This tradition is still adhered to in Greece and Armenia. This fact is especially important in connection with Georgia because homophonic cult chanting succeeded in establishing itself in the country of ancient polyphonic singing traditions.

In eastern Georgia the same phenomenon, that was demonstrated in the genesis of spreading Christianity, was repeated. The first Christians came from amidst the Hebrews and in many areas the synagogue was the place where the first Christians gathered. Throughout the centuries Georgian Jews have preserved in an almost unaltered form the ancient homophonic hymns of the Sephardi tradition – the Shirs, e.g. “Lekha Dod”, “Adon Qolan”, “Adin Venaar”, *furim's shirs* and so on; though they, like Georgian hymns, were performed a cappella. They are mainly built of melodic formulas, connected with one another by means of short varying passages of a recitative form. This type of composition is typical of the Middle Eastern music, but is alien to the music of the Ashkenazi tradition of the European Diaspora that has been influenced by European musical culture. It can be presumed that in early Christian times Georgian ecclesiastic chanting adhered to such a tradition and canonical tunes. According to Saminsky, some elements of traditional culture (wedding dances, traditional dress) of Georgian Jews are close to those of their Christian neighbours, but the religious music of Jews and Georgians have nothing in common. Chanting of Georgian Jews, according to the same author, is the oldest among the religious music of Jews (Saminsky, 1965:322).

The oktoichos system that came from Byzantium and Syria-Palestine underwent considerable pressure from the highly developed Georgian traditional polyphonic singing and as early as in the 8th-9th centuries, overcoming the monodic singing of Jewish and Greek-Byzantine chanting traditions, the original Georgian polyphonic ecclesiastic chanting was created (Kekelidze, 1960:573).

The role of external influences on original national art differed in different historical periods: in the periods of upsurge these influences in a way facilitated the development of the original basis which, for instance, was the case in the "Golden Era" of Georgian history, in the period of Georgian renaissance, from the 11th to the 13th century. In the 12th century, in the epoch of Shota Rustaveli, the original art of professional poet-musicians of an oral tradition, whose art was based on Georgian mode-intonation, reached its apogee, though the word "mgosani" (poet) refers to its Persian origin (its analogue can be found in Armenian – "gusan" Javakhishvili, 1990:48).

The art of Ashughs, poet-musicians of an oral tradition, may be considered as a typical phenomenon of monodic culture. (Their direct ancestors were Oriental poet-musicians – Ozans). The art of Ashugs embraced the whole Caucasus during the 18th-19th centuries, including both Moslem Azerbaijan and Christian Armenia and Georgia. As for the principles of the development of Ashughs' musical language they can be viewed according to the art of Sayatnova, a well-known ashugh at the court of Erekle II, king of Georgia. He adjusted Georgian texts to Persian tunes by means of which, according to his own words, he "georgianized" and established a five-line poetic versification "Mukhambazi" in Georgia. Ashughi art that had penetrated Georgia as a result of the Turkish-Persian expansion first spread in the higher strata of Georgian society, but in the course of time it also found its way to the lower, democratic layers of the urban population. From this point of view the situations in Armenia and Georgia are quite different. In Armenia the Ashughi tradition still exists. It has turned into a tradition because Armenian music belongs to the monodic type of musical culture with its characteristic principles of musical thinking. This is why the art of the Medieval Armenian gusans and ashughs merged harmoniously and the traditions of the former found their continuation in the latter. As for Georgia the traditions of Ashughi art have survived mainly among the non-Georgian (Armenian, Azerbaijanian) populations of urban areas. This is another proof that the polyphony of Georgian national thinking failed to become intimately linked with the Oriental, namely the Ashughi tunes, with its type of monodic thinking. As for one of the important oriental branches of the Georgian urban songs, songs of so-called "Old Tbilisi" (19th century), they are a conglomerate of musical thinking of various epochs and regions. Although this conglomerate does not openly follow the main trend of national musical culture, Georgian musical orientalism played an important role in the development of Georgian professional music at the end of the 19th century.

Thus historically established and assimilated monodic forms and their separate elements occupied a certain place in the history of Georgian music, but they did not disrupt the logic of national musical thinking and its characteristic features.

Translated by LIANA GABECHAVA.

References

- Arutiunov, Sergei. (1986). *Peoples and Cultures*. Moscow: Nauka. (In Russian)
- Hitti P.K. (1956). *History of the Arabs*. London.
- Javakhishvili, Ivane. (1990) *Main Questions of the History of Georgian Music* (2nd edition). Tbilisi: Khelovneba. (In Georgian)
- Kekelidze, Korneli. (1960). *History of Ancient Georgian Literature*, vol. I. Tbilisi: Metsniereba. (In Georgian)
- Sabolchy, Bence. (1973). Preservation of Asian Musical Styles in Europe. In: Vinogradov Vladimer Sergeevich (Ed.) *Music of the Peoples of Asia and Europe*, (pp. 345-348). Moskva: Soviet Composer. (In Russian)
- Saminsky, L. (1965). *Jewish music. Music of the Ghetto and Bible*. N.Y
- Velesh, Egon. (1991). Early Chriatian Chants, Chapter VI. History of Byzantine music and hymnography. In: Tsurtsunia, Rusudan (Ed. in Chief) *Ancient Georgian Professional Music. Questions of History and Theory. Collection of Research Works*. (pp 231-241)Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (In Georgian).

„ხმები წარსულიდან“

კავკასიური მრავალხმიანობა ბერლინის ფონოგრაფიის
არქივის ისტორიულ ხმოვან ჩანაწერებში

შესავალი

სტატიის მიზანია წარმოადგინოს ბერლინის “ფონოგრაფიკები” დაცული კავკასიური მრავალხმიანობის ისტორიული ჩანაწერები. მეორე მსოფლიო ომისა და ომისშემდგომი პოლიტიკის გამო 1991 წლამდე ომამდელი ფონდების მხოლოდ ნაწილი იყო ხელმისაწვდომი. აღმოსავლეთ ევროპაში ორმოცდაათწლიანი ოდისეას შემდეგ ცვილის ლილვაკის კოლექციები ეთნოგრაფიულ მუზეუმს დაუბრუნდა. ბერლინის “ფონოგრაფიკების” მოვლენებით სავსე ისტორია ვრცლად რამდენიმეჯერ აღინერა, ყველაზე ბოლოს – ზიმონის მიერ 2000 და ციგლერის მიერ 2001 წელს. დიდი დრო და უზარმაზარი ძალისხმევა დაჭირდა ბერლინის ცვილის ლილვაკის პროექტის დაფუძნებას, რომელსაც ამჟამად ფინანსურად ეხმარება “Stiftung Preußischer Kulturbesitz” და “Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin” (დანვრილებით იხ. Ziegler, 2000b). 1999 წელს ბერლინის “ფონოგრაფიკების” ცვილის ლილვაკის ადრეულ კოლექციებს წილად ხვდა პატივი, შესულიყო იუნესკოს “მსოფლიო მემკვიდრეობის” სიაში. არქივის მრავალწლიანი იზოლაციის შემდეგ ჩვენი პირველი ამოცანაა, ძვირფასი ისტორიული ჩანაწერები მსოფლიოსათვის ისევ ცნობილი და მისაწვდომი გავხადოთ.

ფსიქოლოგ კარლ შტუმპფის (1848-1936) მიერ დაარსებული არქივი, რომელსაც 1905-1933 წლებში ერის მორიც ფონ ჰორნბოსტელი (1877-1935) ხელმძღვანელობდა, მთელ მსოფლიოში განთქმული იყო არა მარტო მისი ფონდებით, არამედ აგრეთვე ტექნიკითაც. ბერლინის “ფონოგრაფიკები” ინახავს სხვადასხვა მასალის 16 700-ზე მეტ ედისონის ლილვაკს (ცვილის დედნებს, გალვანოგრაფიებსა და ცვილის ასლებს), რომლებიც ჩანერილია მთელ მსოფლიოში 1893-1954 წლებში. ცვილის დედნები გაიგზავნა გალვანოპლასტიკური მეთოდით გასამრავლებლად. დედნები ჩვეულებრივ ვერ უძლებდა გალვანიზების პროცესს, მაგრამ ე. წ. “გალვანოები” (სპილენძის ყალიბები) რჩებოდა ცვილის ასლების გადასაღებად. რადგანაც ძველი შავი ასლები, მრავალჯერ დაკერის გამო, ხშირად დაზიანებული და გაცვეთილია, ახლა ვამზადებთ წითელი ცვილის ასლებს, რომლებიც შემდეგ ხმის ციფრულ მატარებლებზე გადაგვაქვს.

კავკასიური მუსიკის კოლექციები

16 700-ზე მეტ ლილვაკურ ჩანაწერს შორის “ფონოგრაფიკები” 109-ზე მეტ ლილვაკზე ქართული მუსიკაა. აქ წარმოგიდგენთ ზოგიერთ ჩანაწერს და ყურადღებას ძირითადად მრავალხმიანებზე შევაჩერებ. ლილვაკები თავმოყრილია ორ კოლექციაში: პირველი – ადოლფ დირის მიერ საქართველოში 1909-1913 წლებში ჩანერილი – მოიცავს 38 ცვილის ლილვაკს; მეორე კოლექცია (71 ლილვაკი) ნაწილია გერმანულ სამხედრო ტყვეთა ბანაკებში 1915-1918 წლებში ჩანერილი დიდი კოლექციისა – “ფონოგრაფიული კომისია”.

დირის კოლექცია

ადოლფ დირმა – მეოცე საუკუნის დასაწყისის თვალსაჩინო სწავლულმა ლინგვისტმა – რამდენიმე წელი საქართველოში გაატარა, სადაც საკუთარი ფონოგრაფით ჩაწერა მეტყველება და მუსიკა. 1913 წელს გერმანიაში დაბრუნებულმა ეთნოლოგის თანამდებობა დაიკავა მიუნჰენის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში (Öhrig, 2000). დირის ფონოგრაფიული ჩანაწერები გაიყო ვენისა და ბერლინის ფონოგრამების არქივებს შორის: მეტყველების ჩანაწერები ვენას გადაეცა და ფირფიტებზე გადავიდა; მუსიკის ჩანაწერები კი გადაეცა ბერლინს და გალვანიზებით გამრავლდა. ჩანაწერები წარმოადგენს მრავალ სხვადასხვა ეთნიკურ ჯგუფს (მათ შორის, აფხაზებს, ლაზებს, მეგრელებს, ოსებს, თათრებსა და თურქებს) და მოიცავს ძირითადად სოლო, იშვიათად – მრავალხმიან სიმღერებსა და მუსიკალურ საკრავებს. ამგვარად, დირის 38 ცვილის დედანს შორის მხოლოდ ოთხი შეიცავს მრავალხმიან სიმღერებს: აფხაზურს, ოსურსა და სვანურს. დირი, უპირველეს ყოვლისა, შენიშნავს (1914 წლის 3 ივნისის წერილში ფონ ჰორნბოსტელისადმი), რომ 27-ე ლილვაკიდან მოყოლებული, ფონოგრაფი ცუდად მუშაობდა.

დირის ჩანაწერები დიდხანს ერთადერთი იყო კავკასიის რეგიონის დასავლეთში ცნობილ საველე ჩანაწერებს შორის, ამიტომ ისინი საფუძვლად დაედო რამდენიმე სამუსიკისმცოდნეო გამოკვლევას. მეოცე საუკუნის ოციანი წლების დასაწყისში ერიხ მორიც ფონ ჰორნბოსტელმა ერთი ლილვაკი (18) შეიტანა მის სახელოვან “კოლექციის დემონსტრაციაში”, მარიუს შნაიდერმა გაშიფრა რამდენიმე სიმღერა და ისინი გამოიყენა თავის პუბლიკაციებში მრავალხმიანობის შესახებ (Schneider, 1938b, 1940, 1969). მიუხედავად ამისა, დირის მუსიკალური ჩანაწერები წარმოადგენს საკმაოდ უჩვეულო კოლექციას, რადგან ისინი არ შეუკრებია მუსიკოს-სპეციალისტს, ამიტომ ასახავს არა იმ დროის სრულყოფილ მუსიკალურ ცხოვრებას, არამედ მხოლოდ შემთხვევით შთაბეჭდილებებს.

შუნემანის კოლექცია – პრუსიის სამეფო ფონოგრაფიული კომისია / გერმანია 1915-1918

ვილჰელმ დოგენის მიერ 1915 წელს დაარსებული ამ კომისიის მიზანსა და სტრატეგიას შეადგენდა უცხო ენებისა და მუსიკის დოკუმენტირება საიმედო ხმის მატარებლებზე სამეცნიერო და საზოგადოებრივი დანიშნულებისათვის. პრუსიის კულტურის სამინისტროს მფარველობით კომისიის უფროსად დაინიშნა ბერლინის “ფონოგრამარქივის” დირექტორი, პროფესორი კარლ შტუმპფი. მეცნიერ წევრებს შორის იყვნენ სახელგანთქმული გერმანელი სწავლულები – ლინგვისტები, ეთნოლოგები და მუსიკისმცოდნეები (Doegen, 1925). თავად შტუმპფსა და გეორგ შუნემანს მუსიკისმცოდნეობა ებარათ; კავკასიური ენების სპეციალისტი იყო ადოლფ დირი, რომელიც ასევე ცნობილი იყო, როგორც ეთნოგრაფი და შემკრები.

გეორგ შუნემანმა კარლ შტუმპფის დავალებით “ფონოგრამარქივისათვის” ჩაწერა 1022 ლილვაკი, მაშინ როცა ვილჰელმ დოგენმა კომპანია „ოდეონ-თან“ ერთად გრამოფონით ჩაწერა 1651, ძირითადად მეტყველებისა. ლილვაკები შუნემანის დოკუმენტაციასთან ერთად გახდა “ფონოგრამარქივის” ნაწილი; 1920 წელს ჩანაწერების კოლექცია პრუსიის სახელმწიფო ბიბლიოთეკას შეუერთდა, თანდათან გაფართოვდა და 1933 წელს გახდა უნივერსი-

ტეტის ნაწილი, როგორც “ხმის კვლევის ინსტიტუტი” ლინგვისტური, სამუსიკისმცოდნეო და ფონეტიკური განყოფილებებით. ამჟამად ხმის არქივი ბერლინის ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის მუსიკისმცოდნეობის ინსტიტუტშია და მოიცავს 4000-ზე მეტ ჩანაწერს, რომლებიც წარმოადგენს როგორც მსოფლიოს ენებს, დიალექტებსა და მუსიკას, ისე ცნობილ პიროვნებათა ხმებს. ამას გარდა, ჩანაწერთა კოლექციას ახლავს ამომწურავი დოკუმენტაცია, მათ შორის, პერსონალური მონაცემები ინფორმატორებზე, ტექსტები, გერმანული თარგმანები, ფოტოები, ანგარიშები და ა. შ. ხმის არქივის ფონდები ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის მეტად მნიშვნელოვანი პროექტის ნაწილია (დანვრილებით იხ. Ziegler, 2000a).

გერმანულ სამხედრო ტყვეთა ბანაკებში ჩანერილი 215-ზე მეტი სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფიდან კომისიის გამოკვლევათა ნაწილს კავკასიელი ხალხის ენა და მუსიკა შეადგენდა. გრამოფონის ჩანაწერებში ჭარბობს ზეპირი მეტყველების ჩანაწერები (ტექსტები და დიალექტების ნიმუშები). ფრიც ბოზეს მიერ 1935 წელს გამოცემული კატალოგის (Bose, 1935) მიხედვით, მუსიკა საქართველოდან 23 ჩანაწერშია მოცემული, ზოგი მათგანი შეიცავს მუსიკასაც და ზეპირ ტექსტებსაც. გამოსაქვეყნებლად შერჩეული ჩანაწერები ეფუძნებოდა გეორგ შუნემანის მიერ დემონსტრირებისათვის შესრულებულ ცვილის ლილვაკურ ჩანაწერებს. 1022 ცვილის ლილვაკს შორის, რომლებიც მხოლოდ მუსიკას ეძღვნება, 71 შეიცავს მუსიკას საქართველოდან. ამიტომ ცვილის ლილვაკებზე სიმღერების უფრო დიდი არჩევანია, მიუხედავად იმისა, რომ ჩანაწერები ხმის უკეთეს ხარისხს გთავაზობს, თუმცა სამხედრო ტყვეთა ბანაკ საგანში 1918 წლის თებერვალში ფონოგრაფსა და გრამოფონზე ჩანერა ერთდროულად მოხდა, რადგან მოსამზადებელი ჩანერისათვის დრო აღარ რჩებოდა (იხ. დანართი, სურათები 1 და 2).

გერმანული სამხედრო ტყვეთა ბანაკების ცვილის ლილვაკური ჩანაწერების სიაში, როგორც გეორგ შუნემანი მიუთითებდა, 69-ზეა მუსიკა კავკასიიდან (სურ. 3).

ჩანაწერები იყოფა სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფის მიხედვით: ქართველი (“გურუზიანი”), გურული, ქართლელი, მეგრელი, კახელი და აჭარელი. ნათელია, რომ სამხედრო ტყვეთა მიერ გადმოცემული ინფორმაცია გამოცემამდე სპეციალისტს არ შეუმოწმებია, რადგან ზოგიერთი ტერმინი ნაწილობრივ ერთმანეთს ემთხვევა ან აშკარად არასწორია.

თუმცა ლილვაკების უმეტესობაზე სოლო სიმღერებია (38 ლილვაკი), ორი – ორ მამაკაცს შეუსრულებია, შვიდი – მამაკაცების ტრიოს სამეგრელოდან, ცხრამეტი – ე. წ. “გურულ” გუნდს. ხუთი ლილვაკი ყოველგვარი შენიშვნისა და დამატებითი ინფორმაციის გარეშეა დარჩენილი.

ცვილის ლილვაკები ჩანერილია სამხედრო ტყვეთა სხვადასხვა გერმანულ ბანაკში: ერთი – ბერლინის მახლობლად, დობერიცში/დიროცში კარლ შტუმპფის მიერ, ოთხი – ორდრუფში (ტიურინგია) ომის ბოლო წელს, მაგრამ ოქმები არც ერთ შემთხვევაში არ შემონახულა. 1916 წლის ოქტომბერში მანჰაიმის სამხედრო ტყვეთა ბანაკში გეორგ შუნემანმა ჩანერა 23 ლილვაკი, ძირითადად ორი მომღერლის – პლატონ მაჩაიძისა და გიორგი ნალიკრიშვილის შესრულებით. მოგვიანებით ორივე მათგანი ჩანერეს გრამოფონის ფიტიტებზე, მათი პერსონალური საქმეები დაცულია ხმის არქივში: პლატონ

მაჩაიძე მღეროდა 10 ცვილის ლილვაკსა და 4 ჩანანერში, ნალიკრიშვილი – 11 ლილვაკსა და 2 ჩანანერში.

პუხჩაიშის სამხედრო ტყვეთა ბანაკში 9 ლილვაკსა და 5 ჩანანერში ჩანერეს მომღერალთა ჯგუფი, ძირითადად სამეგრელოდან. ამ მამაკაცების შესახებ ასევე არსებობს დაწვრილებითი პერსონალური მონაცემები. 1918 წლის თებერვალში, თითქმის ომის დასასრულს, საგანში (სილეზია) ჩანერეს სამხედრო ტყვეთა ჯგუფი (იხ. სურ. 4). ისინი უმთავრესად იყვნენ მამაკაცები დასავლეთ საქართველოდან, რომლებმაც შეასრულეს გურული და სხვა კუთხის სიმღერები. მაშინ როცა გურული სიმღერები ტრიომ იმღერა, მთელ საქართველოში ცნობილი სხვა სიმღერები 5-დან 10 კაცამდე შეასრულა. რადგანაც ცვილის ლილვაკური ჩანანერებიდან გრამოფონის ჩანანერებისათვის შერჩევის დრო არ იყო, ყველა სიმღერა ორჯერ ჩანერეს – ცვილის ლილვაკებზე და გრამოფონზე. საბედნიეროდ, ორივე გადარჩა, ასე რომ, ახლა ჩვენ შეგვიძლია საუკეთესო ნიმუშების არჩევა 19 ლილვაკიდან და 11 ჩანანერიდან.

რეპერტუარი ძალზე მრავალფეროვანია: განსაზღვრული რეგიონისათვის ტიპობრივი ტრადიციული სიმღერები საეკლესიო საგალობლებთან ერთად, პოპულარული სიმღერები დასავლურ სტილში და ქალაქური სიმღერები აღმოსავლურ სტილში, რომლებიც ასახავს იმ დროის საერთო მუსიკალურ სურათს. მაშინ, როცა პირველები, სავარაუდოდ, ჩამწერი ჯგუფის თხოვნით იმღერეს, სხვა სიმღერები მომღერალთა სურვილით შესრულდა. პირველი მსოფლიო ომის ქართველ სამხედრო ტყვეთა რეპერტუარში სრულებით არ არის უცნობი სიმღერები, რაც ქართული ტრადიციული ხალხური სიმღერის უწყვეტობას უსვამს ხაზს.

მაშინ, როცა ცვილის ლილვაკები მე-20 საუკუნის 30-იან წლებში მათ გალვანიზებამდე მეტ-ნაკლებად ხელშეუხებელი რჩებოდა, ჩანანერები ზიგფრიდ ნადელმა გაშიფრა და 1933 წელს კომენტარითა და ანალიზით გამოაქვეყნა თავის ნიგნში – “ქართული სიმღერა” (Nadel, 1933). ჩანანერების 50 ქართული სიმღერიდან ნადელმა შეარჩია 17. დანარჩენი სიმღერები გაშიფრა და მრავალხმიანობის შესახებ სხვადასხვა ნაშრომში გამოაქვეყნა მარიუს შნაიდერმა (Schneider, 1938b, 1940, 1969).

მრავალხმიანი სიმღერების ჩანერის მეთოდები და ტრანსკრიფციები

პირველად ახლაა შესაძლებელი, მოვუსმინოთ ჩანანერებს და მუსიკა ტრანსკრიფციებს შევადაროთ. უნდა გვახსოვდეს, რომ ისტორიული ჩანანერები ეფუძნება ფონოგრაფის ან გრამოფონის ტექნიკას და, სავარაუდოდ, მძიმე ვითარებაშია შესრულებული. განსაკუთრებით მრავალხმიანი სიმღერების ჩანერას არ შეესაბამებოდა არც ერთი ტექნიკა, რადგან შეუძლებელი იყო, სხვადასხვა ხმა ცალ-ცალკე ჩანერილიყო. რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ეს განხორციელდა მხოლოდ ერთხელ, როცა 1935 წელს ევგენი გიპიუსმა, ერნსტ ემსჰაიმერმა და ზინაიდა ევალდმა ოთხი ფონოგრაფით ერთდროულად ჩანერეს გურულ მომღერალთა ჯგუფი (Ziegler, 1993). ჩვეულებრივ, ჩანერისათვის გამოიყენებოდა მხოლოდ ერთი აპარატი ერთი რუპორით. გაშიფრვისას სპეციალისტებსაც კი არ შეეძლოთ, განესხვავებინათ ხმები. ამიტომ ზიგფრიდ ნადელისა და მარიუს შნაიდერის ტრანსკრიფციები არ მიყვება ცალკეულ ხმებს, არამედ ასახავს მხოლოდ ჰარმონიების თანმიმდევრობებს,

ხმათასვლისაგან დამოუკიდებლად. ასე რომ, გაშიფრული მაგალითები ყოველთვის არ შეესაბამება აუდიო ნიმუშებს.

დღეს სრულყოფილი ხმის ტექნიკის წყალობით ჩვენ შეგვიძლია მივიღოთ ცვილის ლილვაკების საუკეთესო შესაძლო ციფრული ასლები. თუმცა ამის შედეგად მაინც არ შეგვიძლია, განვაცალკევოთ ხმები ერთმანეთისაგან. ამიტომ ვერასდროს დავრწმუნდებით, მელოდიის განსაზღვრული ბგერა ან ნაწილი ნამდვილად შესრულდა თუ არა, რადგან აგრეთვე შესაძლებელი იყო, რომ ის რუპორს ვერ დაეჭირა, მაგრამ სინამდვილეში ემღერათ.

ნიმუშების მოსმენისას ჩვენ ასევე წარმოდგენა გვექმნება შემკრების ჩანაფიქრზე. აპარატების ფიზიკური შესაძლებლობების ზღვრის გამო ზოგი ჩანაფიქრის შესრულება შეუძლებელი იყო; მეორე მხრივ, შეიძლება გაამართლო მანიპულაციები ჩანაფიქრის მისაღწევად. ეს განსაკუთრებით მრავალხმიანი სიმღერების ჩანერას ეხება. შეუძლებელი თუ არა, ძალიან ძნელი იყო ფონოგრაფის რუპორით ხუთ ან მეტმომღერლიანი გუნდის ჩანერა. ასე რომ, როცა ჩანაფიქრი უბრალოდ “გურული სიმღერის” ჩვენება იყო, ერთი ხმის ჩანერა კმაროდა, მიუხედავად იმისა, რომ სავსებით გაუგებარი იყო, რომელი ხმა უნდა ჩანერილიყო. როცა ჩანაფიქრი იყო ჩვენება ქართული მრავალხმიანობისა, როგორც ტიპურ რეგიონულ სტილში ერთი სიმღერის ერთად მღერისა, ყველა მომღერალი ფონოგრაფის რუპორის წინ უნდა დამდგარიყო და ამგვარად შემთხვევაზე იყო დამოკიდებული, რომელი ხმა გაისმოდა.

ადოლფ დირისა და მისი ჩანაწერების შემთხვევაში აღვნიშნავდი, რომ იგი არ იყო გამოცდილი ჩამწერი, უპირველეს ყოვლისა, – მუსიკისმცოდნე, ვისაც უფრო ღრმა ინტერესი ექნებოდა ქართული მუსიკისადმი, თუმცა მან ორი სტატია გამოაქვეყნა ქართული კოლექციიდან აღებული ნოტებით (Dirr, 1910, 1914). ამგვარად, მაშინაც კი, როცა დირს ჰქონდა საუკეთესო შესაძლებლობა, ველზე ჩაენერა ტრადიციული სიმღერები, მან ჩაენერა სიმღერათა მხოლოდ ხმები, როგორც მუსიკალური ნიმუშები. ეს ტექნიკა შეიძლება შედარდეს მეტყველების ადრეულ ჩანაწერებს. ბევრი რეგიონული სტილი და, რაც საოცარია, დღეს ცნობილი არც ერთი ქართული სიმღერა არ ჩანერილა. იქნებ, ისინი ჩანერისათვის უღირსად ჩათვალეს? თუ დირს უბრალოდ არა ჰქონია შესაძლებლობა ამგვარი სიმღერების პოვნისა? რა უცნაურიც არ უნდა იყოს, არასრულ ჩანერას არასრული გაშიფრვა მოჰყვა. როდესაც მარიუს შნაიდერმა, პირველად 1938, მოგვიანებით კი, უფრო დეტალურად, 1940 წელს, გაშიფრა ადოლფ დირის ფონოგრაფიული ჩანაწერები, მას ამგვარი მუსიკა არ მოესმინა. ეს ხსნის, თუ რატომ არ გაშიფრა სრულად შნაიდერმა ისედაც შემოკლებული სიმღერები, არამედ გამოაქვეყნა მხოლოდ ცალკეული, ყურადღებით შერჩეული ელემენტები, რომლებიც მის ჰიპოთეზებს ნათლად დაამტკიცებდა.

პირველი მსოფლიო ომის დროინდელ ჩანაწერებზე შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ ტექნიკა უფრო სრულყოფილი იყო, მაგრამ ფონოგრაფიულ კომისიაში შემავალმა არც ერთმა სპეციალისტმა არ იცოდა განსაკუთრებული ტიპის მუსიკა, რომელიც უნდა ჩაენერა. პირველი ჩანაწერები “ნიმუშებზე”, ანუ სოლო სიმღერებზე იყო გათვლილი, მაგრამ მოგვიანებით კომისია უნდა მიმხვდარიყო, რომ ქართული ტრადიციული სიმღერები, უკიდურეს შემთხვევაში, ტრიოს მაინც უნდა შეესრულებინა. თვით მუსიკაზე გერმანიაში ძალზე ცოტა შენიშვნაა გამოთქმული, მაშინ როცა ავსტრიაში ჩვენს ხელთაა

რუდოლფ ფოშისეული დეტალური აღწერები ჩანერის პროცედურებისა (Pösch, 1916) და რობერტ ლახის სამუსიკისმცოდნეო შენიშვნები და ჰიპოთეზები (Lach, 1928, 1931). გეორგ შუნემანი თავის ნაწერებში გერმანულ სამხედრო ტყვეთა ბანაკებში ჩანერის შესახებ ყურადღებას ამახვილებს მისთვის უკვე კარგად ცნობილ, ანუ ევროპულ ხალხურ მუსიკაზე, რომელიც აღმოსავლეთით ყაზანელ თათრებამდე ვრცელდება (Schünemann, 1918, 1925). ქართველ სამხედრო ტყვეთა მუსიკა, როგორც ჩანს, ხელშეუხებელი დარჩა, ვიდრე ზიგფრიდ ნადელმა არ გაშიფრა იგი მე-20 საუკუნის 30-ანი წლების დასაწყისში მხოლოდ ჩანანერებით, ყოველგვარი ცოცხალი შესრულების მოსმენის გარეშე. თუმცა, ბერლინის ფონოგრამების არქივში ახლახან აღმოჩენილი კორესპონდენცია ააშკარავებს, რომ ნადელი გეგმავდა კავკასიაში სტუმრობას და იქ ფონოგრაფის წაღებას. როდესაც 1933 წელს ნაცისტები მთავრობაში მოვიდნენ, იგი ლონდონში გადასახლდა და მისი გეგმა არ განხორციელებულა. ნადელის ტრანსკრიფციების შეფასებისას ჩვენ აღგვაფრთოვანებს მისი სმენა. ნადელის ტრანსკრიფციები, სავარაუდოდ, უფრო ზუსტია, ვიდრე შნაიდერისა, მაგრამ ისინი მაინც ვერ ასახავს ორიგინალურ შესრულებას.

მრავალხმიანობა ისტორიულ ჩანანერებში

ქართული მრავალხმიანობის ამ ორი ისტორიული კოლექციის შეფასებისას უნდა აღვნიშნოთ, რომ ორივე მათგანი განსაკუთრებულ ისტორიულ ვითარებაში შეიქმნა. ორივე შემთხვევაში შემკრებთა მიზანი იყო ქართული მუსიკის ნიმუშების წარმოდგენა და არა მრავალხმიანობის მაგალითების ჩანერა. დირს მრავალხმიანი მღერა რამდენჯერმე უნდა ჰქონოდა მოსმენილი, მაგრამ, შესაძლოა, მეორე მსოფლიო ომის პერიოდის შემკრებნი გააკვირვა იმან, რომ სამხედრო ტყვეებს, რომლებსაც მანამდე ერთმანეთი არ ენახათ, შეეძლოთ ტიპურ ეროვნულ სტილში, ანუ მრავალხმიანი სიმღერების მღერა.

ამავე დროს შემკრებთა მიზანი აშკარად არ ყოფილა რომელიმე კონკრეტული რეგიონული სტილის დოკუმენტირება ან რაიმე ისეთ სამუსიკისმცოდნეო კითხვებზე პასუხი, როგორიცაა, მაგალითად, უჩვეულო არატემპერირებული ჰარმონიები, მრავალხმიანი ფაქტურის შინაგანი სტრუქტურა ან შესაძლო კავშირი ევროპულ შუა საუკუნეების მრავალხმიანობასთან. ეს კითხვები გაჩნდა მხოლოდ მოგვიანებით, ჩანანერების ინტენსიური შესწავლისას. ევროპულ შუა საუკუნეების მრავალხმიანობასა (*ars antiqua*, *ars nova*) და ქართულს შორის შესაძლო კავშირის ცნობილ თეორიამდე რობერტ ლახის იმ აღმოჩენებმა მიგვიყვანა, რომლებიც კავკასიურ მრავალხმიან სიმღერებზე დაკვირვებებს ეფუძნება. იგი პირველად ნადელმა (1933) და შემდეგ შნაიდერმა (1940) გამოთქვეს.

ბერლინის “ფონოგრამარქივის” ისტორიული ხმოვანი ჩანანერები ცვილის ლილვაკებზე დიდად არ განსხვავდება საქართველოში ბრიტანული გრამოფონის კომპანიის მიერ 1907-1914 წლებში გაკეთებული ყველაზე ადრინდელი ცნობილი ისტორიული ჩანანერებისაგან (ერქომაიშვილი, 1987). ისინი ასახავს მეტ-ნაკლებად ერთნაირ ადგილობრივ თავისებურებებსა და რეპერტუარს. განსხვავება ისაა, რომ ქვეყნის გარეთ ჩანერილი მომღერლები ერთად მღერას არ იყვნენ ჩვეულნი. პირიქით, ისინი შემთხვევით შეირჩნენ. ასე რომ, მათი სიმღერები არ სრულდებოდა ისე კარგად და ზოგჯერ არ შეესაბამე-

ბოდა ადგილობრივ ტრადიციას, რადგან შემსრულებლები სხვადასხვა ადგილებიდან იყვნენ.

მეორე მხრივ, ეს ჩანაწერები ნათლად გვიჩვენებს, რომ უკვე იმ დროს არსებობდა ზოგადეროვნული რეპერტუარი და ერთად მღერის თანხმობა. საფიქრალია, რომ ეს სტილი ეფუძნებოდა ისეთი უკვე არსებული ანსამბლების გამოსვლებს, როგორიც იყო, მაგალითად, ქართული ეთნოგრაფიული გუნდი. დიდი გავლენა ჰქონდა აგრეთვე იმ გრამოფონის ფირფიტების გამოცემებს, რომლებიც ფართოდ იყო გავრცელებული საქართველოში ასევე ჯარისკაცებს შორის. თუ ტიპური სიმღერის “წმინდა” ქართულ სტილში ნამღერ ჩანაწერს გერმანიაში ომის სამხედრო ტყვეთა შორის ჩანერილი მისი ვარიანტის “გარეგნულ” სტილს შეადარებ (ხმის კარგი ან ცუდი ხარისხის მიუხედავად), დიდ სხვაობას შეამჩნევ არა მარტო ტემბრსა და ბგერათნყოებში, არამედ აგრეთვე ხმათასვლასა და ხმის შინაგან განვითარებაში. ასევე, ერთ შემთხვევაში ჩანს განაფულობა, ცოდნა, სიამაყე და თავდაჯერებულობა, მეორეში კი – სპონტანურობა, მოუხეშაობა, შიში და უიმედობა. ამ ჰიპოთეზების დამტკიცებას დაწვრილებითი სამუსიკისმცოდნეო ანალიზიჭირდება.

შეჯამება

ქართული მრავალხმიანობის ისტორიისათვის ზემოთ ხსენებული კოლექციების ღირებულების გათვალისწინებით უნდა ითქვას, რომ ხმის ცუდი ხარისხის მიუხედავად, ისინი შეუფასებელი ისტორიული ხმოვანი დოკუმენტებია. ჩანერის მოძველებული ტექნიკის, გაღვანიზებისა და გამრავლების, ევაკუაციის, არასწორი შენახვის პირობებისა და გამოუცდელი მოპყრობის მიუხედავად, რაც ცვილის ლილვაკებმა იმ დროიდან განიცადა, მათ კიდევ შეუძლია რალაციის თქმა მაშინდელ ზეპირ ტრადიციასა და სასიმღერო პრაქტიკაზე. ეს შემთხვევითი ჩანაწერები, რომლებიც თარიღდება პირველ მსოფლიო ომამდელი პერიოდით (როდესაც ხალხურ სიმღერებს ჯერ კიდევ არ მართავდა მასმედია), მოულოდნელად მნიშვნელოვანი გახდა, როგორც უნიკალური ხმოვანი ჩანაწერები. გასულ საუკუნეში დასავლური სამყაროსა და, ნაწილობრივ, საქართველოს მოვლენებით მდიდარმა ისტორიამ მსოფლიოში უნიკალური რამდენიმე კულტურული მემკვიდრეობა განადგურებამდე მიიყვანა. ქართული მრავალხმიანობა ერთ-ერთი მათგანია და ბერლინის ფონოგრამების არქივში დაცული ცვილის ლილვაკური ჩანაწერები “მსოფლიო მეხსიერების” ნაწილს შეადგენს. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ქართული მრავალხმიანობის ადრეული ცვილის ლილვაკური ჩანაწერები უდიდეს ყურადღებასა და დაფასებას იმსახურებს. კოლექციები ელის საზოგადოების წინაშე წარდგენას გერმანიასა და საქართველოში. მაშ, მოდით, ერთად ვიშრომოთ, რომ დაინყოს ამ უნიკალური მასალის გამოქვეყნება.

თარგმნა ნატო ზუმბაძემ

References

- Bose, Fritz. (1935) Lieder der Völker – Die Musikplatten des Instituts für Lautforschung an der Universität Berlin. Katalog und Einführung. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Dirr, Adolf. (1910) Fünfundzwanzig georgische Volkslieder. *Anthropos* 5:483-512.
- Dirr, Adolf. (1914) Neunzehn swanische Lieder. *Anthropos* 9:597-621.
- Doegen, Wilhelm (Hr.). (1925) Unter fremden Völkern. Eine neue Völkerkunde. Berlin: Otto Stollberg.
- Erkomaishvili, Anzor. (1987) Pirveli grampirpitebi sakarthveloshi 1907 – 1914. 5 Records with commentary booklet. Melodiya M30 46903 009 – M30 46911 000. Tbilisi: Khelovneba.
- Lach, Robert. (1928). Gesänge russischer Kriegsgefangener, III. Band: Kaukasusvölker, 1. Abt.: Georgische Gesänge (= 55. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission Wien).
- Lach, Robert. (1931). Gesänge russischer Kriegsgefangener, III. Band: Kaukasusvölker, 2. Abt.: Mingrelische, abchasische, swanische und ossetische Gesänge (= 65. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission Wien).
- Nadel, Siegfried F. (1933). Georgische Gesänge. Lautabteilung Berlin. Leipzig: Otto Harrassowitz.
- Öhrig, Bruno. (2000). Adolf Dirr (1867-1930): Ein Kaukasusforscher am Münchner Völkerkundemuseum. In: Münchner Beiträge zur Völkerkunde (= Jahrbuch des Staatlichen Museums für Völkerkunde München Band 6, 2000), Hrsg. Staatliches Museum für Völkerkunde München; Inst. für Völkerkunde und Afrikanistik d. Ludwig-Maximilians-Universität München. München: Verlag des Staatlichen Museums für Völkerkunde, 199-234.
- Pöch, Rudolf. (1916). Phonographische Aufnahmen in den k.u.k. Kriegsgefangenenlagern (= 41. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien).
- Schneider, Marius. (1938). Die musikalischen Beziehungen zwischen Urkulturen, Altpflanzern und Hirtenvölkern. *Zeitschrift für Ethnologie* 70: 287-306.
- Schneider, Marius. (1940). Kaukasische Parallelen zum europäischen Mittelalter. *Acta Musicologica* 12:52-61.
- Schneider, Marius. (1969). Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien. Tutzing: Hans Schneider, 2. Aufl.
- Schünemann, Georg. (1918) Kazantatarische Lieder. *Archiv für Musikwissenschaft* 1: 499-515.
- Schünemann, Georg. (1925). Über die Musik im östlichen Europa. In: Doegen 1925.
- Simon, Artur (Hg./Ed.). (2000) Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900 – 2000/The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt/Collections of Traditional Music of the World. Berlin VWB -Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Ziegler, Susanne. (1992) Kaukasische Mehrstimmigkeit im Spiegel der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Literatur. Georgisch in: Sabchota Khelovneba 1 (1989), 125-131; deutsch in: Von der Vielfalt musikalischer Kultur. Festschrift Josef Kuckertz. Hrsg. Rüdiger Schumacher. Wort und Musik - Salzburger Akademische Beiträge 12:587-596.
- Ziegler, Susanne. (1993). Une perspective historique sur la polyphonie géorgienne. In: Cahiers de musiques traditionnelles 6, 29-44.
- Ziegler, Susanne. (1995a). Frühe Aufnahmen traditioneller Musik aus dem Kaukasus im ehemaligen Berliner Phonogramm-Archiv. In: Lux Oriente - Begegnungen der Kulturen in der Musikforschung. Robert Günther zum 65. Geburtstag. Hrsg. Klaus Wolfgang Niemöller; Uwe Pätzold; Chung Kyo-chul. Kassel: Bosse 1995, 429-440.

Ziegler, Susanne. (1995b). Auf der Suche nach dem verlorenen Klang - Zur Geschichte und Erschließung der historischen Tondokumente des Berliner Phonogramm-Archivs. In: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz Bd. XXXI - 1994, 153 - 167.

Ziegler, Susanne. (2000a). Die akustischen Sammlungen. Historische Tondokumente im Phonogramm-Archiv und im Lautarchiv. In: Katalog der Ausstellung „Theatrum naturae et artis“ - Wunderkammern des Wissens. Essays. Hrsg. Horst Bredekamp, Jochen Brüning, Cornelia Weber. Berlin: Henschel-Verlag, 197-206.

Ziegler, Susanne. (2000b). Das Walzenprojekt zur Rettung der größten Sammlung alter Klangdokumente von traditioneller Musik aus aller Welt - Walzen und Schellackplatten des Berliner Phonogramm-Archivs./The Wax Cylinder Project in Rescue of the Largest Collection of Old Sound Documents of Traditional Music from Around the World – Wax Cylinders and Shellac Records of the Berlin Phonogramm-Archiv. In: Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900 – 2000/The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt/Collections of Traditional Music of the World. Hg./Ed. Artur Simon. Berlin: VWB- Verlag für Wissenschaft und Bildung. 189 - 202.

Ziegler, Susanne. (2001). Die Sammlungen von Edisonzylindern im Berliner Phonogramm-Archiv. Systematische Musikwissenschaft, VII (3), 223 – 242.

Ziegler, Susanne. (2002). The Berlin Wax Cylinder Project - Recent Achievements and Aims. In: Music Archiving in the World. Proceedings of the conference on the occasion of the 100th anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv. Ed. by Gabriele Berlin and Artur Simon. Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, S. 163-172.

სურათი 1. შუნემანი და შტუმპფი ფრანკფურტის/ოდერის ტყვეთა ბანაკში.
FIGURE 1. Georg Schünemann (middle) and Carl Stumpf (right) recording prisoners of war in 1916.
Source: Doegen 1925.



სურათი 2. დირი პუხჰაიმის ტყვეთა ბანაკში.
FIGURE 2. Adolf Dirr working with Georgian soldiers in the prison camp (Puchheim ?). Source: Doegen 1925.



[illegible]

სურათი 4. საგანში განხორციელებული ჩანაწერების ოქმი (Proto kollheft sagan (pron. Komm. 820-824).
FIGURE 4. Protocoll of cyl. 820 – 824 recorded in Sagan. Source: Phonogramm-Archiv, Ethnologisches Museum Berlin, SMB - PK.



ქართული მრავალხმიანი სიმღერა და მისი უცხოელი შემსრულებლები

ქართული მრავალხმიანი სიმღერის შესრულება უცხოელებმა მე-20 საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაიწყეს. ჩვენი მუსიკალური კულტურით უცხოელთა დაინტერესება მისასალმებელია. მათი მოსმენა ქართველებში განსაკუთრებულ სიამაყესა და მადლიერებას იწვევს, ამავე დროს ეროვნული საგანძურის დაცვის ინტერესები სპეციალისტებს ამ პროცესების პროფესიულ შეფასებასაც გვაძლევს.

ქართულ ხალხურ სიმღერას მღერის უცხოელთა ორი ტიპის ჯგუფი: სხვადასხვა ხალხის ფოლკლორისა და საკუთრივ ქართული სიმღერის შემსრულებელი. ორივე მათგანის რიცხვი თანდათან იზრდება.

ქართული სიმღერით უცხოელთა დაინტერესების მთავარი მიზეზი მრავალხმიანობაა. მე-20 საუკუნის ბოლო ათწლეულებში მსოფლიოში მატულობს ინტერესი ნაკლებად ცნობილი მრავალხმიანი კულტურების მიმართ. ქართული მრავალხმიანობით უცხოელთა დაინტერესებას მისი განსაკუთრებულობაც იწვევს. ეს დასტურდება უცხოელ შემსრულებელთა შეფასებებით: 1. ქართულზე უფრო მნიშვნელოვანი და უნიკალური მრავალხმიანობის კერა მსოფლიოში არ არსებობს; ქართული მრავალხმიანობისადმი ინტერესს მისი სიძველე და განვითარების მაღალი დონე განაპირობებს – ი. შოჯი, იაპონური „იამაშიროგუმის“ ხელმძღვანელი (ახმეტელი, 1987:194); 2. რთული და მშვენიერი პოლიფონიის მქონე ქართული ხალხური სიმღერების მოსმენა თვით ბახსაც კი აღაფრთოვანებდა – კ. ლინიქი, ამერიკული „კავკასიის“ ხელმძღვანელი (ჯერვალდიძე, 1998); 3. მრავალხმიანობა მიაჩნია ქართული სიმღერის მთავარ ღირსებად და უცხოელთა დამაინტერესებელ ფაქტორად ფ. კეინსაც – ფრანგული „მარნის“ ხელმძღვანელსაც (ჯერვალდიძე, 1997).

მაინც რა თვისებები იზიდავს უცხოელებს ქართულ მრავალხმიან სიმღერაში? რა არის მასში განსაკუთრებული?

ზნეობრივი ბუნება – ი. შოჯი (ახმეტელი, 1987:194); „სიმღერაში ჩაკირული მეგობრობა, თანაგრძნობა, თანადგომა“ – ფ. კეინი (ჯერვალდიძე, 1997). ცივილიზებული სამყაროსათვის ქართული სიმღერა სულიერი ცხოვრების გამდიდრების საშუალება ხდება.

ვინ არიან ქართული სიმღერის უცხოელი შემსრულებლები?

მეტწილად – არაპროფესიონალები, რომელთა მოღვაწეობის საფუძველი ხალხური მუსიკის სიყვარულია, თუმცა დროთა განმავლობაში მატერიალური დაინტერესებაც იჩენს თავს.

როგორ სწავლობენ უცხოელები ქართულ მრავალხმიან სიმღერას?

1. დამოუკიდებლად, გამოცემული ქართული ფონოჩანაწერებიდან; 2. უცხოეთში მინვეული ქართველი ლოტბარებისაგან; 3. საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში, უშუალოდ ხალხური მომღერლებისაგან. ქართული ან-

სამბლებიდან ამგვარ საშუალებებს თითო-ოროლა მიმართავს, დანარჩენი კი სიმღერას საკუთარი ხელმძღვანელისაგან სწავლობს, ასე რომ ქართული სიმღერის შესწავლის უცხოური გზები ხშირად თვით ქართველებისთვისაა მისაბადი.

ქართულ სიმღერას უცხოელებს ზოგჯერ უცხოელებიც (ძირითადად, ქართული ანსამბლების ხელმძღვანელები ან წევრები) ასწავლიან. გაცილებით იშვიათია სიმღერის სანოტო ჩანაწერიდან შესწავლის ფაქტები.

სიმღერის სწავლის თითოეულ გზას თავისი უპირატესობა აქვს. ძველი ფონოჩანაწერები ყველაზე კარგი საშუალებაა ქართული ხალხური სიმღერის ორიგინალური წყობის გაცნობიერებისა და კუთხური საშემსრულებლო მანერის დაუფლებისათვის, მაგრამ დასავლეთ საქართველოს რთული სიმღერების ასე ათვისება ძნელია. უცხოელებისათვის უფრო იოლი სიმღერის ქართველი ლოტბარებისაგან შესწავლა უნდა იყოს. ეს სხვადასხვა კუთხის სიმღერების მათი საუკეთესო მცოდნეებისაგან დაუფლების საშუალებასაც იძლევა, თუმცა წყობის აღქმის შანსი ნაკლებია. სიმღერის საქართველოში სწავლა კი ტრადიციული გარემოთი და შემსრულებლებთან უშუალო კონტაქტითაა მნიშვნელოვანი.

სხვადასხვა უცხოური ჯგუფი ქართული სიმღერის შესასწავლად განსხვავებულ გზას ირჩევს ან წარმატებით უხამებს მათ ერთმანეთს. იაპონელებმა სიმღერები დამოუკიდებლად, საქართველოში გამოცემული ფირფიტებიდან ისწავლეს. ა. ერქომაიშვილის აზრით, მათ ფონოჩანაწერებს იმიტომ მიმართეს, რომ მხოლოდ ნოტებით სიმღერების შესწავლა მიზანშეწონილად არ მიაჩნდათ (ახმეტელი, 1987ა: 5). ქართული სიმღერის შინაგანი ბუნების, მისი დაუნერვლი კანონების – მეტრულ-რიტმული თუ კილოურ-ჰარმონიული თავისებურებების გაგება და ათვისება „იამაშიროგუმმა“ სწორედ სმენითი გამოცდილებით შეძლო.

ბუნებრივია, შესასწავლი პირველწყაროდან ნასწავლ სიმღერაში ნაკლოვანებებიც გადადის. მაგალითად, „იამაშიროგუმის“ მიერ შესრულებულ „ხასანბეგურაში“ მოკრიმანჭულე ქალია, რადგან ამ ხმას ქართულ ფირფიტაზეც ქალი მღერის, არა და, კრიმანჭული მამაკაცთა სიმღერების სპეციფიკური ხმაა. აშკარაა, რომ გამოცემულ ქართულ ფონოჩანაწერებს პროფესიული კომენტარები ჭირდება. ამგვარ ფაქტებზე დაფიქრების აუცილებლობას მ. ახმეტელი გასული საუკუნის 80-იან წლებში აღნიშნავდა (ახმეტელი, 1987ა:5).

ქართული ხალხური სიმღერის ღრმად გასაგებად უცხოელები ჩვენს ენასაც სწავლობენ, ზოგჯერ კი საქართველოს ისტორიას, ლიტერატურასა და პოეზიასაც ეცნობიან (ჯერვალდიე, 1997). ასეთი მიდგომა განსაკუთრებით დასაფასებელია, რადგან უცხო კულტურის არსს მხოლოდ ამ გზით შეიძლება ჩანვდე.

ქართული სიმღერის შემსრულებელი უცხოური ჯგუფებიდან ბევრი შერეულია. მათში ქალები და მამაკაცები ყველანაირ სიმღერას ერთად მღერიან. არის თუ არა დამახასიათებელი შერეული შესრულება ქართული სასიმღერო კულტურისათვის?

ჩვენში ქალები და მამაკაცები ძირითადად ცალ-ცალკე, ერთგვაროვან ჯგუფებში მღერიან. შემსრულებელთა ამგვარი რეგლამენტაციის მიზეზი სოფლის

ყოფაში ქალებისა და მამაკაცების განსხვავებული საქმიანობაა (ზუმბაძე, 1995-1996:2).

ტრადიციულ ქართულ კულტურაში გაცილებით იშვიათად შერეული სიმღერებიც გვხვდება, ზოგჯერ კი შერეულად ერთგვაროვანი სიმღერები იმდერება, რაც მკაცრად გამიჯნული სასიმღერო ტრადიციების დარღვევის შედეგია (ზუმბაძე, 1995-1996:2). სოფლის ყოფაში ასეთი მოვლენა მხოლოდ არატრადიციულ გარემოში ხდება („ტრადიციული გარემოს“ ცნების განმარტებისათვის იხ. ზუმბაძე, 2000:108), სცენაზე კი იგი საკმაოდაა გავრცელებული გასული საუკუნის I ნახევარში და მამაკაცთა გუნდებში ქალთა შეყვანას უკავშირდება, მაგრამ ქართული ხალხური სიმღერის გუნდი ვერ იხდენს ქალვაჟთა ერთობლივ მღერას, ამიტომ თვით შერეულ გუნდებში ქალები არ მონაწილეობენ მამაკაცთა ყველა სიმღერაში (შილაკაძე, 1949:15,175).

შერეული შემადგენლობისა არც თანამედროვე ქართულ ქალაქებში გავრცელებული ფოლკლორული ანსამბლებია.

უცხოელების მიერ შერეულად შესრულებული ქართული სიმღერების უმრავლესობა (მგზავრულები, მაყრულები, სუფრულები, ალილოები, ნადურები) მამაკაცთაა. შერეულ ჯგუფებში ქალები და მამაკაცები ერთად მღერიან ქალთა სიმღერებსაც („გონჯას“, „ბატონების ნანინას“). განსაკუთრებით გაუგებარია განსხვავებული შემსრულებლების ერთგვაროვნით შეცვლა შერეულ სიმღერაში („Ostra Station“-ის „ნეტავი გოგო“).

იშვიათად შერეულ ანსამბლებში მამაკაცთა სიმღერებს მხოლოდ მამაკაცები ასრულებენ („Northern Harmony“-ს „მრავალჟამიერი“). მამაკაცებს და ქალებს თავ-თავიანთი სიმღერები რომ ემღერათ, ისეთი შერეული ჯგუფები ქართულ ფოლკლორს ყველაზე სრულყოფილად წარმოაჩენდა, მაგრამ ასეთები არ გვხვდება.

ქართული სიმღერის უცხოელ შემსრულებლებს შორის ერთგვაროვანი ანსამბლებიცაა. მამაკაცთა ჯგუფები – „მარანი“, „კავკასია“, „დოლური“ (შვედეთი) – მათ ტრადიციულ სიმღერებს ასრულებს. ქალთა რამდენიმე სიმღერას მღერის ფრანგული ქალთა ანსამბლი „Djanam“. რეპერტუარის ამგვარი შესაბამისობა ჯგუფის შემადგენლობასთან ქართული სიმღერის მიმართ უცხოელთა განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ასახავს.

ქართულ მრავალხმიან სიმღერას უცხოეთში ხშირად ასრულებს დიდი გუნდები თითოეულ ხმაში ბევრი მომღერლით. შესრულების ასეთი „ევროპული პრინციპი“, რომელიც „სრული კონტრასტია“ ქართულისა (მაღალ ხმებში თითო-თითო, დაბალში კი რამდენიმე მომღერლით), სათავეს მე-19 საუკუნის 80-ან წლებში, ლ. აღნიაშვილის გუნდიდან იღებს და შემდეგ საყოველთაოდ მკვიდრდება (არაყიშვილი, 1925:20, 45-46).

ერთი და იმავე ხმის რამდენიმე მომღერალი არ შეიძლება იყოს შემოქმედი, რადგან თითოეულმა დანარჩენივით უნდა იმღეროს, ამიტომ ამ შემთხვევაში ხალხური სიმღერის ძირითად ნიშან-თვისებებზე – იმპროვიზაციულობასა და ვარიანტულობაზე ლაპარაკი ზედმეტია. მაშ დიდ გუნდებსა და თითოეულ ხმაში მრავალ მომღერალს რაღა ხიბლი აქვს?

ამგვარი შესრულების უპირატესობად „უფრო გმირული, ვაჟკაცური იერი“

და „უფრო მდიდრული შთაბეჭდილება“ მიჩნეული (შილაკაძე, 1949:171-172).

უცხოურ ანსამბლებში ქართულ სიმღერას უფრო ხშირად სოლისტი იწყებს. იგი მღერის საკვანძო მომენტებში, სხვა დროს კი მას ამავე ხმის დანარჩენი შემსრულებლებიც უერთდებიან („ოქროს სტუმრების“ „დიდა ვოი ნანა“). გაცილებით მძიმე შთაბეჭდილებას ტოვებს მომღერალთა ჯგუფით სიმღერის დაწყების შემთხვევები („Village Harmony“-ს „განდაგანა“).

ქართული სიმღერის უცხოურ ანსამბლებს შორის რამდენიმე ტერცეცია. არის თუ არა სახასიათო ასეთი ჯგუფი ქართული სოფლური ყოფისათვის?

ტერცეცის მიერ სათქმელი მამაკაცთა სიმღერები საქართველოში ძირითადად გურიიში გვხვდება, მამაკაცთა დანარჩენი რეპერტუარის შესრულებას კი სხვა ფორმები (ტერცეცისა და ანსამბლის, სოლისტისა და ანსამბლის, ან ორი თანაბარი ანსამბლის მონაცვლეობა) და, შესაბამისად, ტერცეცზე დიდი ჯგუფები ჭირდება.

ანსამბლის სახელი, როგორც წესი, მისი წევრების შეხედულებაზეა და მოკიდებული და სხვას არ ეხება, მაგრამ თუ სახელსა და რეპერტუარს შორის რაიმე შეუსაბამობაა, საკითხი შეიძლება მსჯელობის საგნად იქცეს. მაგალითად, ამერიკულ ტერცეცს, რომელიც მხოლოდ ქართულ სიმღერებს ასრულებს, „კავკასია“ ჰქვია. ამგვარი სახელი უცხოეთში საქართველოზე ინფორმაციის ნაკლებობას გამოუწვევია, არა და, ჩემი აზრით, ასეთი ფაქტები მხოლოდ პირიქით, ყველა საჭირო შემთხვევაში საქართველოზე მითითებით შეიძლება გამოსწორდეს; სახელი „კავკასია“ კი, რომელიც არა მარტო ქართულ, არამედ ბევრ რადიკალურად განსხვავებულ (ოსურ, აფხაზურ, სომხურ, აზერბაიჯანულ, ჩეჩნურ, დაღესტნურ და სხვა) კულტურასთან ასოცირდება, უფრო სწორია, ისეთ ჯგუფს ერქვას, რომელიც ყველა კავკასიელი ხალხის თუ არა, რამდენიმეს მუსიკას მაინც ასრულებს.

საერო სიმღერებთან ერთად უცხოური ანსამბლების რეპერტუარში, ქართულების მსგავსად, საეკლესიო საგალობლებიც შედის. სრულდება როგორც სხვადასხვა ავტორის მიერ დამუშავებული, ისე ტრადიციული საგალობლები. პირველთა შორის პოპულარულია: „წმიდაო ღმერთო“, „შენ ხარ ვენახი“, „რომელნი ქერუბიმთა“, „მოვედით თაყვანი ვსცეთ“. „წმიდაო ღმერთოს“ სხვადასხვა შესრულებაში მკვეთრად გამოირჩევა „Ostra Station“-ის ვარიანტი, რომლის შუა ნაწილი არაქართული მუსიკალური მასალითაა შეცვლილი. ტრადიციული საგალობლებიდან იგალობება: „აღდგომასა შენსა“, „შენ ხარ ვენახი“, „წმიდაო ღმერთო“, „ქრისტე აღდგა“ და სხვა. გალობის მანერა ძირითადად ისეთივეა, როგორც ქართული ჯგუფების უმრავლესობისა. სცენაზე მე-20 საუკუნის 60-ანი წლებიდან დამკვიდრებულ ამ მანერას 80-ან წლებში ანჩისხატის ტაძრის მგალობელთა განსხვავებული მანერა უპირისპირდება, მაგრამ ამ საკითხში სწორი არჩევანი ქართველებს მაინც უჭირთ, უცხოელებს კი, მით უმეტეს, ვერ მოთხოვ; მხოლოდ ის შეიძლება, რომ ურჩიო: იმ ქართველ შემსრულებლებს მიბაძონ, რომლებიც ძირეულად არიან დაკავშირებული ქართულ მართლმადიდებლურ ეკლესიასა და ლიტურგიასთან.

უცხოური ანსამბლების რეპერტუარში ხალხურ ყაიდაზე შექმნილი სიმღერებიც გვხვდება, რომლებიც ხალხურის მსგავსად უავტოროდ, საქართვე-

ლოს ამა თუ იმ კუთხის ნიმუშებად იხსენიება. ამგვარი ფაქტები ქართულ სინამდვილეში გავრცელებული მოვლენის (იხ. ზუმბაძე, 2001:323) ზუსტი გადაღების შედეგია. პოპულარულ სიმღერას – „ზოგი იგეთი ქალია“ – ქართველი და უცხოელი შემსრულებლები ხალხურად, მთიულურად მიიჩნევენ, მაშინ, როცა ეს ახალი სიმღერა, რომელსაც ავტორი უნდა ჰყავდეს, თავისი მუსიკალური ენით არსებითად განსხვავდება მთიულურისაგან (სხვა ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ამ კუთხის სიმღერების ბანში მხოლოდ I, VII, VI და II საფეხურები გვხვდება, „ზოგი იგეთი ქალია“ ბანი კი V-სა და IV-საც მოიცავს). ქართველებისაგან გადაუღიათ უცხოელებს ამ სიმღერის შესრულების თავისებური მანერაც, რომელსაც ხალხურთან საერთო არაფერი აქვს.

უცხოელთა ნამღერ ზოგიერთ სიმღერას საჭირო საკრავი არ ახლავს. ეს კი სხვადასხვა კუთხის ქართული მუსიკალური ტრადიციის დარღვევაა. მაგალითად, ფრანგული ანსამბლი „მზე შინა“ სვანური სიმღერის – „ლაჟღავის“ თანხლებისათვის ჩონგურს იყენებს, სვანეთში კი ჩონგური არ გვხვდება, იქაური საკრავები ჭუნირი და ჩანგია.

ტრადიციული მრავალხმიანი მღერის კანონებს არღვევს ხმათა ფუნქციების აღრევა, სხვა ხმით დაწყება, ხმების არასწორი თანმიმდევრობით შესვლა და ბანის ოქტავით დაბლა შესრულება: 1. ანსამბლ „მზე შინას“ „განდაგანაში“ დამწყები და მთავარი ჰანგის გადმომცემელი უნდა იყოს შუა ხმა, რომელიც სხვა ხმების შესვლის შემდეგაც თავის ჰანგს გააგრძელებს; 2. ამავე ჯგუფის „შინა ვორგილს“ უნდა იწყებდეს მაღალი ხმა, რომელსაც დანარჩენი ორი ერთად აყვება; 3. ბრიტანული „Avalonian Free State Choir“-ის „მოკლე ნადურში“ ბანი უნდა ჟღერდეს მხოლოდ ზედა ხმებთან კომპაქტურად და არა ოქტავით ქვევითაც.

ქართული ხალხური სიმღერის მეტრულ-რიტმული თავისებურებების არასწორად ათვისების შედეგია „Ostra Station“-ის „ნეტავი გოგო“, არა და, მეტრული პულსაციის საიმედო გარანტი აქ შეიძლებოდა ყოფილიყო ფანდური, რომლის გარეშეც საქართველოში ეს სიმღერა, ჩვეულებრივ, არ ითქმება.

ბუნებრივია, უცხოელებმა საფუძვლიანად არ იციან ჩვენი სიმღერის მუსიკალური კანონზომიერებები, ამიტომ ქართველ პროფესიონალთა კონსულტაციები მათ საქმეს სასიკეთოდ წაადგებოდა.

უცხოელ შემსრულებელთა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა ქართული სიმღერის სიტყვიერი ტექსტია. მისი სწორად წარმოთქმა შეუძლებელია სწორად შესწავლის, ანუ საგანგებო ვარჯიშის გარეშე. სიტყვიერი ტექსტის გამარტივება (თანხმოვანთა ჯგუფის ერთი თანხმოვნით და ძნელად სათქმელი ცალკეული თანხმოვნის უფრო იოლად გამოსათქმელით შეცვლა) ქართულ სიმღერას ძლიერ ცვლის, ამიტომ უცხოელთა დასახმარებლად გამოგონილი ტექსტის სწავლების ამგვარი მეთოდი არასწორად მიმაჩნია.

როგორია ქართული მრავალხმიანი სიმღერის უცხოური შესრულების ზოგადი სურათი?

უცხოელები ძირითადად ბაძავენ ქართულ პირველწყაროს, ამიტომ ისინი უნებურად იმეორებენ მის დადებით და უარყოფით მხარეებს, მაგრამ არც თუ იშვიათად, მათი შესრულება ქართულს მთლიანად სცილდება და ჩვენი სიმ-

ღერის უმთავრეს შინაგან კანონებს ეწინააღმდეგება, რაც არასასურველია. ქართული მრავალხმიანობის მიმართ მეტი პასუხისმგებლობისა და სიფრთხილის გამოჩენაა საჭირო.

ქართული სიმღერის უცხოელთა მიერ შესრულება მნიშვნელოვანი მოვლენაა. იგი საუკეთესო საშუალებაა მშობლიური მუსიკის ახლებურად შეფასებისა და მისით დაინტერესებისათვის, ჩვენი სიმღერის უნიკალურობაში დარწმუნებისათვის. უცხოელთა მიერ შესრულება საყოველთაოდ ადასტურებს ქართული მრავალხმიანი კულტურის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას.

დამონებული ლიტერატურა

არაყიშვილი, დიმიტრი. (1925). *ქართული მუსიკა*. ტფილისი: მეცნიერება საქართველოში.

ახმეტელი, მანანა. (1987ა). უცხოური შთაბეჭდილებები რამდენიმე შინაური პრობლემის თანხლებით. *გაზეთი თბილისი*, 109:4-5.

ახმეტელი, მანანა. (1987ბ). ჩვენს ხალხებს შორის შინაგანი კავშირი არსებობს. *გაზეთი თბილისი*, 194:5.

ზუმბაძე, ნატო. (1995-1996). *ქალთა სიმღერები ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორსა და ფოლკლორისტიკაში*. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო ნაშრომების ხელნაწერთა ფონდი, 6128. (ქართულ ენაზე).

ზუმბაძე, ნატო. (2000). მრავალხმიანობის კანონზომიერებები ქართველ ქალთა სიმღერებში. კრებულში: *წურწურია, რუსუდანი (პ/მ რედაქტორი), ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები*. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. (გვ. 108-120). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (ინგლისური რეზუმით).

ზუმბაძე, ნატო. (2001). ქართული მრავალხმიანი სიმღერა და მისი სწავლების მეთოდები. კრებულში: *წურწურია, რუსუდანი (პ/მ რედაქტორი), სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. (გვ. 316-327). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (ინგლისური რეზუმით).

შილაკაძე, ვანო. (1949). *ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლისათვის*. თბილისი: ხელოვნება. (ქართულ ენაზე).

ჯერვალდიძე, სოფიკო. (1997). ფრანკ კეინი და პარიზის ქართული ხალხური სიმღერის ანსამბლი „მარანი“. *დილის გაზეთი*, 182:12.

ჯერვალდიძე, სოფიკო. (1998). კარლ ლინიჩი და ტრიო „კავკასია“ ამერიკის შეერთებული შტატებიდან. *დილის გაზეთი*, 33:15.

NATO ZUMBADZE

GEORGIAN POLYPHONIC SONG AND ITS FOREIGN PERFORMERS

Foreigners began to perform Georgian polyphonic songs in the 1970s. The fact that foreigners are interested in our musical culture must be welcomed. When listening to them, Georgians feel especially proud and grateful. At the same time, in the interest of protecting our national treasury, Georgian specialists have the responsibility to evaluate these processes professionally.

Georgian folk song is performed by two types of foreign groups: one - performing folklore of different cultures, and the other - performing only Georgian songs. The number of both is gradually growing.

The main reason why Georgian song attracts foreigners is its polyphony. In the last decades of the 20th century interest in less familiar polyphonic cultures greatly increased. Georgian polyphony also attracts foreigners because of its special features. This is appreciated by foreign performers. They have said that: 1. There is no other place in the world which has as significant and unique a polyphony as Georgia; interest in Georgian polyphony has developed because of its antiquity and complexity – Y. Shoji, leader of the Japanese “Yamashirogumi” (Akhmeteli, 1987b:194); 2. Even Bach would have been fascinated by Georgian songs with their beautiful and complicated polyphony – C. Linich, leader of the American “Kavkasia” (Jervalidze, 1998); 3. F. Kane, leader of the French “Marani” also considers polyphony to be the main feature attracting foreigners (Jervalidze, 1997). So, which particular features of Georgian polyphonic song attract foreigners? What is so special about them?

“Its moral nature” – Y. Shoji (Akhmeteli, 1987b:194); “Friendship, sympathy, support incorporated in song” – F. Kane (Jervalidze, 1997). For the civilized world Georgian song becomes the means of enriching spiritual life.

Who are the foreign performers of Georgian song?

In most cases amateurs, whose activity is based on their love of music, though in the course of time pecuniary interests also crop up.

How do foreigners learn Georgian polyphonic song?

1. Independently, from published Georgian audio-recordings; 2. From Georgian conductors invited to foreign countries; 3. In various regions of Georgia, directly from Georgian folk singers. Very few Georgian ensembles resort to this method, all the rest learn from their leaders. In many cases it is desirable that the methods of learning Georgian songs used by foreigners should serve as an example for Georgians. Foreigners are sometimes taught Georgian songs by foreigners themselves (mainly leaders or members of Georgian ensembles). Learning the songs from scores is rare. Each method of learning the song has its advantages. The old audio-recordings are the best way of comprehending the original tuning of Georgian songs, and learning the many performance styles in various regions. But to study the complex Western Georgian songs in this way is very difficult. For foreigners it must be easier to learn the song from Georgian conductors. It also enables them to study the songs of various regions from their best performers, though the chance of understanding the unique

tuning is lower. Learning Georgian song in Georgia is important because of the traditional environment and the direct contact with the performers. Different foreign groups choose various ways of learning Georgian song. The Japanese learned Georgian songs from the records produced in Georgia. In A. Erkomaishvili's opinion they resorted to audio-recordings because they did not think it possible to study Georgian songs from scores (Akhmeteli, 1987a:5). "Yamashirogumi", succeeded in understanding the nature and the unwritten laws of Georgian song through their listening experience.

It is natural that some faults penetrate into the learned song from the original source. For instance in the song "Khasanbegura" performed by the "Yamashirogumi" a woman does *krimanchuli* (yodelling), because on the Georgian record it is also a woman, but *krimanchuli* (yodeling), is a specific feature of men's singing. It is clear that the published Georgian audio-recordings need professional commentaries. As early as the 1980s M. Akhmeteli noted that the problem had to be looked into (Akhmeteli, 1987a:5).

In order to thoroughly understand Georgian song, foreigners also learn our language; sometimes even get acquainted with Georgian history, literature and poetry (Jervalidze, 1997). Such an approach is especially valuable because the essence of an alien culture can only be completely comprehended in this way.

Of the foreign groups performing Georgian song, many are mixed with both men and women singing all the songs together. Is such a mixture characteristic of the Georgian singing culture?

In this country men and women mainly sing separately, in male or female groups. This is caused by the different activities of men and women in rural life (Zumbadze, 1995-1996:2).

In traditional Georgian culture there are mixed songs as well, but sometimes single sex songs are also performed in mixed groups. This is a violation of the strictly separate singing traditions (Zumbadze, 1995-1996:2). In rural life such a phenomenon only happens in a non-traditional environment (for the definition of the notion "traditional environment" see Zumbadze, 2000:108). In the first half of the last century it was quite widespread on stage to include women in all-male choirs. But for choirs of Georgian folk song it was not natural, and even in mixed choirs women did not take part in all the songs sung by men (Shilakadze, 1949:15, 175).

Nor is mixture characteristic of modern Georgian urban folk ensembles.

Most of the songs, performed by the mixed groups of foreigners (*mgzavrulebi* - travellers' songs, *maqrulebi* - best men's songs, *suprulebi* - table songs, *aliloebi* - Christmas carols, *nadurebi* - work songs), are usually sung by men. In mixed groups men and women also sing together women's songs ("Gonja" - song to influence the weather, "Batonebis Nanina" - song to heal sick children). The most incomprehensible mistake is the replacing of male and female singers by singers of the same sex in a mixed song ("Netavi Gogo" - love song of the "Ostra Station").

In mixed ensembles, songs for men are rarely performed by men only ("Mraval-zhamieri" - a table song of the "Northern Harmony"). If men and women sang their own songs, the mixed groups would present Georgian folklore most perfectly, but there are no such groups.

Among foreign performers of Georgian song, there are unisex ensembles as

well. Male groups - "Marani", "Kavkasia", "Doluri" (Sweden) perform their traditional songs. Some women's songs are sung by the French female ensemble "Djanam". Such a correspondence of the repertoire with the content of the group proves the special attitude of foreigners to Georgian song.

In foreign countries, Georgian polyphonic song is often performed by big choirs with many singers in each voice group. Such a "European principle" of singing, which greatly differs from the Georgian tradition (one in each of the high voices, and several in low voice), originated in L. Aghniashvili's choir in the 1880s (Arakishvili, 1925:20, 45-46). From there it spread everywhere.

With this kind of singing the group of singers in each of the high parts cannot be creative because they have to sing the same version in their group. Thus the main characteristic features of the traditional song - improvisation and variation, are lost. So what is so charming about big choirs and many singers in each voice group? The advantage of such a performance is a "more heroic, manly flavour" and is "more impressive" (Shilakadze, 1949:171-172).

In foreign ensembles a Georgian song is often begun by a soloist. He performs the most important parts of the melody, but is later joined by other performers of the same voice ("Dida Voi Nana" of the "Okros Stumrebi"). The impression is much worse when a group of singers begins the song ("Gandagana" of the "Village Harmony").

Among the foreign ensembles of Georgian song there are some trios. Is such a group characteristic of the Georgian rural life?

Men's songs sung by a trio are mostly found in Guria, a region of West Georgia: the rest of the men's repertoire need other forms of performance (alternating a trio and a group, a soloist and a group or two equal groups) and accordingly need groups bigger than a trio.

The name of the ensemble, as a rule, depends upon the opinion of its members and does not concern anyone else, but if the name and the repertoire do not correspond to each other, there can be a problem. For instance an American trio, which performs only Georgian songs, is called "Kavkasia" (the Caucasus). It happened because of the lack of information about Georgia abroad, and in my opinion such errors can be corrected only by referring to Georgia on all the necessary occasions. The name "Kavkasia", which is associated not only with Georgian but with many other radically different cultures (Ossetian, Abkhazian, Armenian, Azerbaijani, Chechnian, Daghestanian and others), should be given to a group which would perform music if not from all, at least from some of other Caucasian peoples as well.

As well as secular songs, the repertoire of foreign ensembles, like Georgian ensembles, also includes church chants. Both, edited by the different authors and traditional hymns are performed. Of the former popular are: "Tsmidao Ghmerto" (O Holy God), "Shen Khar Venakhi" (You are a vine), "Romelni Kerubimta" (Let us, the Cherubim), "Movedit Taqvani Vstset" (O come, let us worship). Of various performances of "Tsmidao Ghmerto" the most noteworthy is "Ostra Station's" variant, whose middle portion is replaced by non-Georgian material. Of the traditional hymns the following are sung: "Aghdgomasa Shensa" (The Angels in the Heaven), "Shen Khar Venakhi" (You

are a vine), "Tsmidao Ghmerto" (O Holy God), "Kriste Aghdga" (Christ is risen from the dead) and others. The way of chanting is usually the same in both foreign and Georgian ensembles. This way of chanting which was established on stage in the 1960s, was opposed in the 1980s by the chanters of the Anchiskhati church choir. But Georgians find it difficult to make the right choice, so we cannot expect it from foreigners. The only thing to be done is to advise them to follow the example of Georgian performers who are closely linked with the Georgian Orthodox Church and liturgy.

The repertoire of foreign ensembles also includes songs created in a folk manner; their authors are not mentioned, they are referred to as samples of this or that region of Georgia. This is an exact repetition of the phenomenon that takes place in Georgia (Zumbadze, 2001:323). The popular song "Zogi Igeti Kalia" (Some women are like that) is considered to be a traditional song from Mtiuleti (East Georgia mountain region) by Georgian and foreign performers, when in fact it is a new composed song and its musical language differs greatly from the Mtiuluri one. In the songs of this region there are only the first, seventh, sixth and second steps in the bass part, but in the composed song the bass also includes the fifth and the fourth steps. Foreigners also took from Georgians the peculiar manner of performing this song, which has nothing in common with the traditional way of singing.

Some songs performed by foreigners are not accompanied by the instrument they are usually sung with, which is not characteristic of the musical traditions of different Georgian regions. For instance the French ensemble "Mze Shina", when singing the Svan song "Lazhghvashi" uses the chonguri which is not the instrument of Svans. Their instruments are the chuniri and the changi.

The laws of traditional polyphonic singing are violated by changing the functions of the parts, starting with the wrong voice, starting the parts in the wrong order and performance of the bass part an octave lower than it should be. For example: 1. In "Gandagana" performed by the "Mze Shina" ensemble, the beginner and the performer of the main tune should be the middle part, who continues the melody after being joined by the other parts; 2. "Shina Vorgil" by the same group should begin with a high voice, which later on is joined by the other two; 3. The bass in British "Avalonian Free State Choir's" "Mokle Naduri" should be sung only together with the upper parts and not an octave lower.

"Ostra Station's" "Netavi Gogo" is the result of a misunderstanding of the metric and rhythmic features of Georgian traditional song: the reliable guarantee of the metric pulsation in this song should be the panduri without which this song is almost never performed in Georgia.

It is natural that foreigners are not thoroughly acquainted with the musical regularities of our song, that is why consultations by Georgian professionals would be of great use.

One of the greatest problems of foreign performers is the Georgian text. Its correct pronunciation is impossible without correct learning and special exercises. Simplifying the Georgian text (replacing a cluster of consonants by one consonant or using a simpler consonant instead of a more difficult one) distorts the Georgian song. So I think that such an invented method of teaching text in order to make it easier for foreigners is wrong.

What is the general picture of singing Georgian polyphonic song by foreigners? Foreigners mainly imitate the Georgian original source, hence they unwillingly repeat both its positive and negative features, but often their performance deviates from the Georgian, becoming alien to the main inner laws of our song, which cannot be welcomed. Georgian polyphony should be treated with more responsibility and caution. Performance of Georgian songs by foreigners is a very important phenomenon. It is the best way of a renewed evaluation of, and fresh interest in, our native music. It is another evidence of the uniqueness of our song. The performance of Georgian polyphonic song by foreigners is a universal proof of its world-wide significance.

Translated by LIANA GOBECHIA

References

- Akhmeteli, Manana. (1987a). Foreign Impressions together with Some Internal Problems. The *Tbilisi* newspaper, 109:4-5. (in Georgian).
- Akhmeteli, Manana. (1987b). There Are Internal Links between Our Peoples. The *Tbilisi* newspaper, 194:5. (in Georgian).
- Araqishvili, Dimitri. (1925). *Georgian Music*. Tbilisi: Metsniereba Sakartveloshi. (In Georgian).
- Jervalidze, Sopiko. (1997). Frank Kane and the Paris Georgian Folk Song Ensemble "Marani". The *Dilis Gazeti* newspaper, 182:12. (in Georgian).
- Jervalidze, Sopiko. (1998). Carl Linich and the Trio "Kavkasia" from the USA. The *Dilis Gazeti* newspaper, 33:15. (in Georgian).
- Shilakadze, Vano. (1949). *On Learning Georgian Folk Music*. Tbilisi: Khelovneba. (in Georgian).
- Zumbadze, Nato. (1995-1996). Women's Songs in Georgian Musical Folklore and Folkloristics. Collection of Research Articles of Tbilisi State Conservatoire, 6128. (in Georgian).
- Zumbadze, Nato. (2000). The System of Multi-Part Singing in Georgian Women's Songs. In: Tsurtsunia, Rusudan (responsible editor), *Problems of Folk Polyphony*. Materials of the International Conference Dedicated to the 80th Anniversary of the V. Saradjishvili Tbilisi State Conservatoire. (p. 108-120). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (In Georgian with English annotation).
- Zumbadze, Nato. (2001). Georgian Polyphonic Song and Methods of Teaching It. In: Tsurtsunia, Rusudan (responsible editor), *Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music*. Reports of the International Scientific Conference Dedicated to the 3000th Anniversary of Georgia's Statehood and the 2000th Anniversary of Christ's Birth. (p. 316-327). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. (in Georgian with English annotation).

ქართული სიმღერის შესწავლის მეთოდები საზღვარგარეთის ქართულ გუნდებში

1997 წელს თბილისში შევხვდი ედიშერ გარაყანიძესა და მის რამდენიმე სტუდენტს. მაშინ გამოვთქვი ზოგიერთი იდეა, რომელსაც განვიხილავ ჩემს მიერ საფრანგეთში ქართული სიმღერის სწავლებასთან დაკავშირებით. ედიშერი საკმაოდ გააკვირვა ამ იდეებმა და მითხრა, რომ რამდენადაც მისთვის ცნობილი იყო, ისინი არასდროს განუხილავს ქართულ მუსიკაზე მომუშავე რომელიმე მუსიკისმცოდნეს ან გუნდის ხელმძღვანელს. ჩვენ ვიმედოვნებდით, ერთად გვემუშავა ზოგიერთ ამ პრობლემაზე, მაგრამ 1998 წლის სექტემბრის ტრაგიკულმა შემთხვევამ ეს გეგმა ჩაშალა.

მოხსენებაში მოკლედ განვიხილავ ქართული მუსიკის შესწავლისას ჩემს წინაშე მდგარ პრობლემებს და ზოგ მეთოდს, რომელსაც ახლა ვიყენებ საფრანგეთში მომღერლებისათვის ქართული ხალხური სიმღერების სასწავლებლად. დარწმუნებული ვარ, ეს მეთოდები და მათ უკან მდგარი იდეები შეიძლება გამოადგეს ქართული სიმღერის ყველა შემსწავლელს, განსაკუთრებით კი მათ, ვისაც არ ძალუძს, ხშირად ესტუმროს რეგიონებს, სადაც ქართული სიმღერა სოფლურ ყოფაში სრულდება.

მე ვარ ერთ-ერთი პირველი არაქართველთაგანი, ვინც ჯგუფები სპეციალურად ქართული სიმღერების შესწავლისა და შესრულების მიზნით ჩამოაყალიბა. არა ვარ მუსიკისმცოდნე ამ სიტყვის არც ერთი ჩვეულებრივი მნიშვნელობით და დაკვირვებები, რომლებსაც წარმოგიდგენთ, მომღერლისა და გუნდის ხელმძღვანელის თვალსაზრისია. უმთავრესად დავიმოწმებ ჩემს გამოცდილებას საფრანგეთში ანსამბლ „მარანსა“ და „ირინოლასთან“, რომლებიც დავაარსე შესაბამისად 1994 და 1997 წლებში.

ძირითადი პრობლემა ესაა: ქართული სიმღერის შესწავლისა და სწავლების 17 წლის გამოცდილებამ მიჩვენა, რომ არამც თუ არაქართველ, არამედ იმ ქართველ მომღერლებსაც, რომლებიც არ არიან სოფლის გარემოდან, ძალიან უჭირთ ქართული სოფლური სიმღერის ზუსტად მიბაძვა უზრალოდ მოსმენითა და გამეორებით, იმისდა მიუხედავად, თუ რას იყენებენ ისინი — ნოტებს, ჩანანერებს თუ უშუალოდ ქართველ მასწავლებლებთან მუშაობას. დასავლელი მომღერლების ამგვარი მცდელობებისას, ჩვეულებრივ, ძალზე აშკარაა, რომ მოსმენილი მათი საკუთარი უწინდელი გამოცდილებისა და სიზუსტის ფილტრში გადის. შედეგი, ჩვეულებრივ, ზედაპირულად ქართულ სიმღერას ჰგავს, მაგრამ მისგან „სურნელით“ ძლიერ განსხვავდება.

ქართული მუსიკის შესწავლა როცა დავინყე, სიმღერის სწავლა არსებითად სიტყვების, რიტმებისა და ნოტების სწავლას გულისხმობდა. მესმოდა, რომ ქართველ მომღერლებს განსხვავებული „ჟღერადობა“ ჰქონდათ და ვიფიქრე, ხშირი ვარჯიშით მასთან მიახლოება შემეძლო. ჩემთვის უცხო იყო მიკროტონალობისა და არატემპერიკული ბერათრიგების ცნებები, რადგან

სერიოზულად არც ერთი სხვა ტრადიციული მუსიკა არ შემისწავლია. მას მერე, რაც ეს გავაცნობიერე, არატემპერირებული ინტერვალების ჟღერადობისთვის ყურის მისაჩვევად შემოვიღე სავარჯიშოები, რომლებშიც სხვადასხვა სიდიდის ინტერვალები (განსაკუთრებით, სეკუნდები და ტერციები) ძალიან ნელი გლისანდოთი იმღერებოდა.

ვარჯიშით სულ უფრო ვუახლოვდებოდი ამ მიკროტონალობებს და ნათელი გახდა, რომ არსებობდა ქართული ჟღერადობის განზომილება, რომელსაც ვერ ხსნიდა მხოლოდ ნოტებისა და ბგერათრიგების შერჩევა. ზოგ დასავლელ მომღერალს, განსაკუთრებით, კარლ ლინიქს, აშკარად ჰქონდა ქართველ მომღერალთა ტემბრის, ანუ ხმის შეფერილობის მიბაძვის უნარი, რამაც ისინი ქართულ ჟღერადობასთან აშკარად დააახლოვა.

ტემბრი ცნობილი სიტყვაა, მაგრამ რას ნიშნავს იგი ტექნიკურად, რისგან იქმნება? ვებსტერის ლექსიკონი განმარტავს: „ტემბრი ბგერის დამახასიათებელი თვისებაა, რომელიც ერთ ხმას მეორისაგან განასხვავებს: მას ბგერის ჰარმონიკები განსაზღვრავს და იგი განსხვავდება სიძლიერისა და სიმაღლისაგან“. ამ განსაზღვრებაში საკვანძო სიტყვა უეჭველად **ჰარმონიკები** (ჰარმონიული ობერტონები). ანსამბლ „მარანში“, საფრანგეთში, ჩვენ დავინყეთ იმის გამოკვლევა, თუ როგორ შეგვეძლო გაგვეუმჯობესებინა ჰარმონიკების, როგორც ნორმალური სასიმღერო ხმის სტანდარტული კომპონენტის, აღქმა და შემდეგ ეს ცოდნა გამოგვეყენებინა ქართულ ჟღერადობასთან მისაახლოებლად სოლო და საანსამბლო მუშაობაში. პარიზში ჩვენ ვმუშაობდით ხმის მასწავლებელ დენური შოკთან, ფრანგ მომღერალთან, რომელიც შთაგონებულია ტიბეტური და ტუვური ყელისმიერი მღერით. მისმა ვარჯიშმა შეგვაძლებინა, ყურით დაგვეჭირა და ამოგვეცნო ქართული სიმღერის ყველაზე ხმამაღალი ჰარმონიკები და ასევე მათი თანხვედრის მომენტები ქართული გუნდის მრავალხმიანი შესრულებისას. ამის შემდეგ კი მივხვდით ქართველ მომღერალთა ჰარმონიკების, ანუ ტემბრის არჩევანს.

თუ ჰარმონიკები ქმნის ტემბრს, რა ქმნის ჰარმონიკებს? მოკლე პასუხია: ხმის ტრაქტის გეომეტრია და სხეულის ზოგადი მდგომარეობა, მაგრამ ამ პრობლემას მოკლე გადახვევის შემდეგ დავუბრუნდებით.

როდესაც ასოციაცია „მარანმა“ 1996 წლიდან პარიზში ქართველი მომღერლების რეგულარულად მიწვევა დაიწყო, შევძელით ჩვენი ექსპერიმენტების შედეგების შემოწმება. ჩვენს მიერ პარიზში მიწვეული ხალხის უმრავლესობა, ასე ვთქვათ, „ნახევრად პროფესიონალი“ სოფლელი მომღერალია, ტრისტან და გური სიხარულიძეების, ისლამ ფილფანის, პოლიკარპე ხუბულავას, ანდრო სიმაშვილის მსგავსი. ჩვეულებრივ, ისინი სოფლური გარემოდან არიან, აქვთ როგორც სწავლების, ისე შესრულების გამოცდილება, მაგრამ, როგორც წესი, არა აქვთ დასავლური მუსიკალური აღზრდა და მათთვის უჩვეულოა ტიპური დასავლური მუსიკოსის ლექსიკონი.

ჩვენი ექსპერიმენტები მიკროტონალობასა და ტემბრზე სტუმრებზე ჩავატარეთ და მათ რეაქციებს დავაკვირდით. ვახდენდით მცირედ ცვლილებებს და სტუმრების მოსმენის სიამოვნებას სიმღერის მათ გაგებასთან ჩვენი სიახლოვის გასაზომად ვიყენებდით. ისინი, ჩვეულებრივ, ვერ გვაძლევდნენ რაი-

მე განსაზღვრულ რჩევას, თუ როგორ გაგვეუმჯობესებინა ტემბრი, თუმცა, როგორც წესი, საკმაოდ კარგად ესმოდათ მიკროტონალობის პრობლემები, რომ ეთქვათ: „შუა ხმა უფრო მაღლა, ან უფრო დაბლა უნდა ჟღერდეს“.

ამ ქართველი მომღერლების ჩვენთან ყოფნამ ასევე შესაძლებლობა მოგვცა, სიმღერა ზეპირი გადმოცემით გვესწავლა. მათ მეცადინეობებზე არასდროს გამოგვიყენებია ნოტები. „მარნისა“ და „ირინოლას“ მომღერლები სიმღერას სწავლობდნენ ქართველი მომღერლების მოსმენით და მათი რჩევის კვალდაკვალ. ჩვენ თითქმის უფრო სწრაფად ვსწავლობდით, როდესაც უარს ვამბობდით იმავე წამს ანალიზის ნებისმიერ ცდაზე და სანაცვლოდ ვცდილობდით, გადავქცეულიყავით ადამიან-ჩამწერებად.

ნიუ-იორკში თინეიჯერის ასაკიდან მაინტერესებდა აზიური წარმოშობის ფიზიკური და სულიერი ვარჯიშები, როგორიცაა ჰათჰა იოგა. იოგისა და სამხედრო ხელოვნების მიმდევრებზე დაკვირვებით ჩემთვის ცხადი გახდა, რომ მათ პრაქტიკულად იცოდნენ თავიანთი სხეულების დინამიკა, რაც მე და ჩემს უმრავლესობა ნიუ-იორკელ მეგობარს არ გაგვაჩნდა.

1993 წელს პარიზში დავინყე ჩინური სამხედრო ხელოვნების – ტაი ჩის შესწავლა. არ შევეცდები, დავახასიათო ან განვმარტო ტაი ჩი, გარდა იმისა, რომ ვიტყვი – ეს არის მოძრაობის ხელოვნება, რომელიც ადამიანში ავითარებს საკუთარი სხეულის აღქმის უნარს. პედრო დე ალკანტარას ბრწყინვალე წიგნის – „არაპირდაპირი პროცედურები: ალექსანდერის ტექნიკის სახელმძღვანელო მუსიკოსისთვის“ (1997) – ნაკითხვის შემდეგ ასევე დავინყე ალექსანდერის ტექნიკის შესწავლა. თუმცა ძნელია ალექსანდერის ტექნიკის მარტივი და ამომწურავი განსაზღვრა, ძალიან ზედაპირულად ვიტყოდი, რომ იგი ეხება იმას, თუ როგორ გარდაიქმნება ჩვენი ჩანაფიქრები ფიზიკურ და სულიერ მდგომარეობებად, განსაკუთრებით ისეთ დინამიკურ სიტუაციებში, როგორიცაა, მაგალითად, მოძრაობა მღერასთან ერთად. განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა კავშირს თავს, კისერსა და ზურგს შორის.

დავინყე დაკვირვება ქართველი მომღერლების ქმედებაზე მღერისას. როგორ იდგნენ, პირს როგორ ალებდნენ, ყბებს როგორ ამოძრავებდნენ და როგორ სუნთქავდნენ. დავინახე შესამჩნევი სხვაობა იმას შორის, რასაც ფრანგი და ქართველი მომღერლები აკეთებდნენ ფიზიკური მდგომარეობისა და ჩანაფიქრის თვალსაზრისით. მაგალითად, ქართველი სოფლელები პირს ოდნავ ალებდნენ, მაშინ როცა „მარნის“ მომღერლები – უფრო ფართოდ და ყბებსაც მეტად ამოძრავებდნენ. თუმცა ბევრი დასავლელი მომღერალი ასეთ მოძრაობას კარგსა და ზუსტ არტიკულაციას უკავშირებს, ქართველ მომღერალთა ხმოვნები, მიუხედავად ყბების თითქმის უმოძრაობისა, უფრო მყარად ჟღერდა და უფრო გამოიკვეთებოდა, ვიდრე ჩვენი. მთელი ძალისხმევითა და ფიქრის მიუხედავად, ჩვენი ნამღერი ხმოვნები მაინც ვერ ჟღერდა ისევე, როგორც ქართველებისა.

ყველაფერი მაშინ გაირკვა, როცა წავანყდი იოჰან სანდბერგის წიგნს – „სასიმღერო ხმის მეცნიერება“ (1987). პრობლემის ბუნებას მაშინ მივხვდი, როდესაც დავხედე მარტივ დიაგრამას ამ წიგნში, რომელიც ძირითადად აკუსტიკას ეხება.

მოდით, ამ დიაგრამას ერთად შევავლოთ თვალი (იხ. დანართი). ეს დიაგრამები გვიჩვენებს ზომას, რომელზეც ხმის ტრაქტი იღება ლაპარაკის დროს. განსაზღვრული ხმოვანი ბგერების წარმოთქმისას. ასე, „ი“, რომელიც დასავლელ მომღერლებს „დახურულ“ ხმოვნად მიაჩნიათ, სინამდვილეში წარმოითქმება ან უნდა წარმოითქვას საკმაოდ ღია ყელით. „ა-ს“ კი, ე. წ. „ღია ხმოვანს“, ფაქტობრივად აქვს მიდრეკილება, რომ წარმოითქვას უფრო ვიწრო ყელით. დასავლელი მოყვარული საგუნდო მომღერლების უმრავლესობა ცდილობს, ხმოვნები წარმოქმნას ძირითადად ენის ზედა სივრცეში, ყბის ძლიერი მოძრაობით ერთი ხმოვნის მეორით შესაცვლელად, ხოლო ყელი მეტ-ნაკლებად ერთ ზომაზე აქვს გახსნილი.

ქართველი სოფლელი მომღერლები უფრო მეტად ენის უკანა ყელის სივრცეს იყენებენ ხმოვნების წარმოსაქმნელად.

ამგვარად, ფრანგი მომღერლებისათვის ლაპარაკსა და მღერას შორის ხმის ტრაქტის გახსნაში მნიშვნელოვანი სხვაობაა, ქართველებისთვის კი – ბევრად ნაკლები.

ნამღერი ხმოვნების წარმოქმნაში პირისა და ყელის ღრუების გამოყენებას შორის არსებულ ამ სხვაობას ისევ ჰარმონიკების პრობლემასთან მიეყვართ.

პირისა და ყელის ღრუების გახსნის დონის შეცვლისას იცვლება რეზონატორების გეომეტრია და, შესაბამისად, ჰარმონიკებიც, რომლებიც ყველაზე მეტად შესამჩნევია. სიძლიერეც იცვლება – როგორც ჩანს, ღია ყელით მღერა ქართველებს შესაძლებლობას აძლევს, უფრო ღრმად ჩანვდნენ თავიანთ სხეულს, გამოსცენ უფრო „ნივთიერი“ ბგერა.

პირიდან და ენის უკანა მხრიდან დაბლა დაშვებისას ხახასთან მივდივართ. რაც უფრო მეტად ყურადღებით ვუსმენდი და ვაკვირდებოდი ქართველ მომღერლებს, მეჩვენებოდა, რომ ისინი ამ ორგანოსაც სხვადასხვანაირად იყენებდნენ. ფრედერიკ ჰასლერის და ივონ როდ-მარლინგის წიგნიდან – „მღერა: ხმის ორგანოს ფიზიკური ბუნება“ (1976) მივიღე შესანიშნავი განმარტება ხახისა და მასზე მოქმედი კუნთების ანატომიასა და ფუნქციაში. ბატონი ჰასლერი ხმის მასწავლებელი იყო, ყველა თვალსაზრისით არაჩვეულებრივი ალქმის უნარის მქონე. მოსწავლის სიმღერის მოსმენით შეეძლო, დაედგინა, ზუსტად რომელი კუნთები იყო მოქმედებაში და ესწავლებინა მისთვის მათი კოორდინაცია. ეს ალქმა კიდევ უფრო შთამბეჭდავი მეჩვენება, როცა გავიგე, თუ რამდენი სხვადასხვა კუნთია ამაში ჩართული.

ჰასლერი იყენებს ცნებას „მდებარეობა“ ხახის ზოგიერთი ორიენტაციისა და მათი შესაბამისი ტემბრის ამოცნობის გასამარტივებლად. როცა კლასიკურად განვრთნილი მომღერლები მდებარეობას ახსენებენ, გულისხმობენ, რომ სასიმღერო ხმას მიმართავენ სხეულის განსაზღვრული ნაწილის, ყველაზე ხშირად, კბილების, ლავინის, ზედა ტუჩის, ლოყების, თავის წვერის, შუბლისა ან კისრის უკანა მხრისაკენ. ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ ფაქტობრივად სხეულის ეს ნაწილი ვიბრირებს? ბატონი ჰასლერის თანახმად, სავალდებულო არაა ასე იყოს. როგორც ჩანს, სხეულში სადმე ბგერის მოთავსების იდეა წარმოშობს ხახაში ან მის გარშემო განსაზღვრული კუნთებ-

ის საკმაოდ სისტემატურ დაჭიმვას ან მოდუნებას. ასე მაგალითად, ხმის კბილებში მოთავსება ხმის ნაოჭებს ერთმანეთთან აახლოებს. ეს ხელს უწყობს მათ სწრაფ გახსნა-დახურვას, სხვა სიტყვებით, იმ სახის მოძრაობას, როგორიც საჭიროა ისეთი ვოკალური ორნამენტების წარმოსაქმნელად, როგორიც კახურ სიმღერებშია.

ზოგიერთი მარტივი ტესტის წყალობით, რომელიც პარიზში საკუთარ თავსა და მომღერლებზე ჩავატარე, ნათელი გახდა, რომ მდებარეობის ზოგი ტიპი უფრო მეტად შეეფერება ქართულ სიმღერებს და უფრო გვაახლოებს ქართველი სოფლელი მომღერლების ჟღერადობასთან.

აქედან ვასკვნი, რომ ქართველი სოფლელი მომღერლები ხახასა და მის კუნთებს იმგვარად არ იყენებენ, როგორც დანარჩენები. ამაში არაფერია განსაკუთრებით მოულოდნელი. შემსწავლელთათვის საინტერესო ისაა, რომ ხახის მუსკულატურისა და ხმის მდებარეობის ცოდნა ეხმარება არაქართველებს ქართველი სოფლელი მომღერლების ჟღერადობასთან მიახლოებაში.

ყოველივე ეს სრულებითაც არ იძლევა ქართული სიმღერის შესწავლისა და სწავლების შესახებ ამომწურავ წარმოდგენას ჩემს იდეებზე. საინტერესო იქნებოდა საუბრის გაგრძელება იმაზე, თუ რა ხდება სხეულში ხახის ქვემოთ, მაგრამ ეს სხვა მოხსენების თემაა.

ახლა, ალბათ, უმჯობესია შევაჯამო ჩემს მიერ განხილული ძირითადი საკითხები. ქართველი სოფლელი და დასავლეთევროპელი მომღერლების მიერ გამოყენებული სასიმღერო მეთოდების შედარება მიუთითებს, რომ აშკარაა სხვაობა მიკროტონალობაში, ტემბრში, შინაგან და გარეგან ფიზიკურ მდგომარეობაში.

ჩემს სწავლების გამოცდილებაზე დაფუძნებული სავარჯიშოები, რომლებიც ზრდის მომღერალთა ცნობიერებას ჰარმონიკების წარმოქმნაზე, „მდებარეობასა“ და ფიზიკურ მდგომარეობაზე, უმჯობესებს მათ ქართველი მომღერლების მიზიდვის უნარს. იმის უკეთ გაგების შემდეგ, თუ როგორ წარმოქმნიან ქართველი მომღერლები ბგერას, არაქართველი მომღერლები უკვე ბაძვენ არა ბგერას, არამედ მის წარმომქმნელ ფიზიკურ ჟესტებსა და ჩანაფიქრებს. როცა ანსამბლის ყველა წევრს შეუძლია ამ იარაღის გამოყენება, ამას მათთვის უფრო მეტი ერთიანობა მოაქვს: მათ შეუძლიათ, აირჩიონ ერთნაირი ტემბრი, ანუ ხმის მდებარეობა, ანუ ფიზიკური მდგომარეობა, ან განსხვავებული, მაგრამ შეთავსებადი. ეს ერთიანობა ნიშნავს უკეთეს „ჯგუფურ ჟღერადობას“ და მსმენელის სიამოვნებას უფრო ახლოსაა იმასთან, რასაც ჩვენ განვიცდით ქართული ანსამბლის მოსმენისას.

მოხსენების მომზადებისას ძალიან ზედაპირულად გადავხედე, თუ რა მეთოდებს ან იდეებს იყენებდნენ ქართული მუსიკის შემსრულებელი სხვა გუნდების ხელმძღვანელები. გუნდის ხელმძღვანელთა უმეტესობა, რომლებთანაც კონსულტაცია მქონდა, გაცნობიერებულია ამ მოხსენებაში განხილულ საკითხებში, მაგრამ არ იყენებს სავარჯიშოებს მათ განსაზღვრულ მხარეებზე სამუშაოდ. რატომ? ეს მათთვის არ მიკითხავს, მაგრამ მჯერა, რომ ჯგუფების უმეტესობა უპირატესობას ანიჭებს სიმღერების შესწავლას ჩანაწერების, გუნდის ხელმძღვანელის ან სტუმრად მყოფი ქართველი მომღერლის

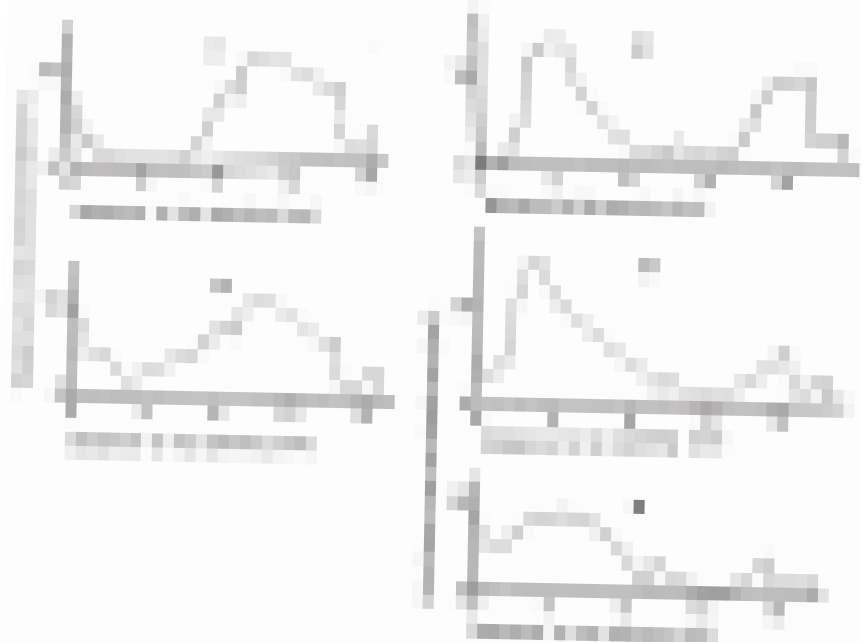
მიბაძვით. შეიძლება ასევე მოგეჩვენოს, რომ თითქოსდა აბსტრაქტული ან ტექნიკური ცნებები უადგილოა ან ზედმეტია ხალხური მუსიკის შესწავლისას. გარდა ამისა, ჩემმა საუბრებმა ქართველ მუსიკისმცოდნეებთან აჩვენა, რომ მათთვის ხშირად საკვირველი და როგორღაც უადგილოა შესაძლებლობა იმისა, რომ ქართული ტრადიციებისთვის უცხო იდეები შეიძლება სასარგებლო იყოს სიმღერების შესასწავლად.

ისეთი ქართველი მუსიკისმცოდნისათვის, როგორიც ედიშერ გარაყანიძეა, იდეალური სასწავლო მეთოდი იყო სოფლებში წასვლა და იქაურ მომღერლებთან რაც შეიძლება მეტხანს მღერა. ეს კვლავაც საუკეთესო გზაა, მაგრამ ჩვენს შორის ყველაზე ოპტიმისტებიც კი უნდა დაეთანხმონ იმას, რომ უფრო და უფრო ცოტა სოფელია რჩება ისეთი, სადაც ეს შესაძლებელია. შეიძლება მალე სოფლები აღარ დარჩეს წასასვლელად და ჩვენ ვიდეო და აუდიო ჩანაწერებზე გავხდეთ დამოკიდებულნი. ქართული მღერის მშვენიერების დასაფასებლად აუცილებელია მრავალი წყაროდან მომდინარე ცოდნის გამოყენებით ყველა შესაძლო მიმართულებით განვივითაროთ დაკვირვების შესაძლებლობები. მერე გავიგებთ, რომ მშვენიერება ბევრად მეტია, ვიდრე ნოტები, სიტყვები და რიტმები. ვიმედოვნებ, ასეთი ცოდნა საქართველოში და ყველგან სითამამესა და გამბედაობას მიანიჭებს ყველა იმ ადამიანს, ვინც მომავალ საუკუნეებში ქართულ მუსიკას ახალ გარემოში იმღერებს.

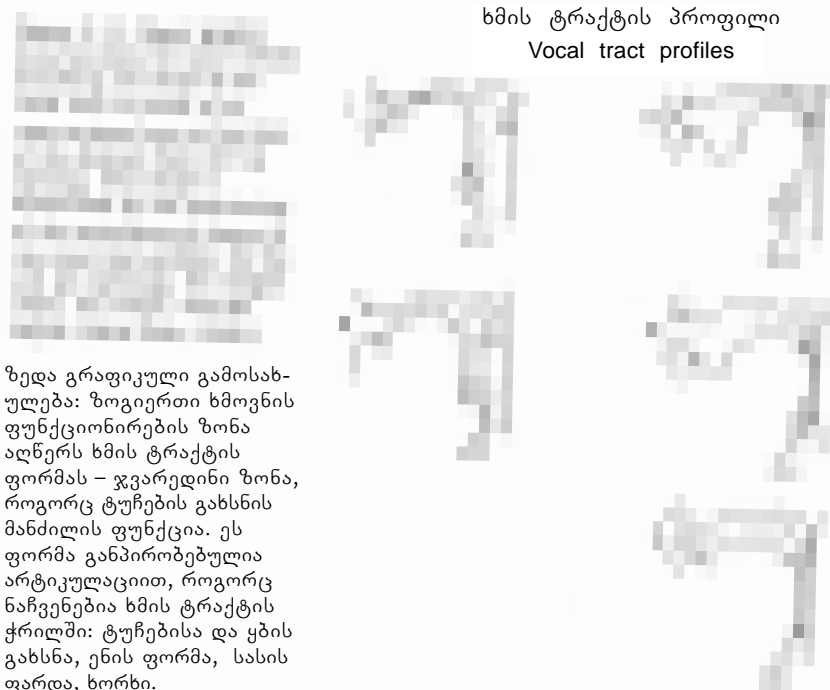
თარგმნა ნატო ზუმბაძემ

ფუნქციონალური ზონა
Area functions

ხმის ორგანო
THE VOICE ORGAN



ხმის ტრაქტის პროფილი
Vocal tract profiles



ზედა გრაფიკული გამოსახულება: ზოგიერთი ხმოვნის ფუნქციონირების ზონა აღწერს ხმის ტრაქტის ფორმას – ჯვარედინი ზონა, როგორც ტუჩების გახსნის მანძილის ფუნქცია. ეს ფორმა განპირობებულია არტიკულაციით, როგორც ნაჩვენებია ხმის ტრაქტის ჭრილობი: ტუჩებისა და ყბის გახსნა, ენის ფორმა, სასის ფარდა, ხორხი.

ქართული სიმღერა გაერთიანებულ სამეფოში – სიხარული და ხაფანგი

გაერთიანებულ სამეფოში ინტერესი მსოფლიოს უთანხლებო პოლიფონიური სასიმღერო ტრადიციისადმი 1980-იანი წლებიდან ძლიერდება, როგორც „ბუნებრივი ხმის მოძრაობის“ ნაწილი. ეს წამოწყება ეკუთვნის იმ ხალხს, რომელთაც სიმღერის სურვილი ჰქონდათ, მაგრამ ვერ იმღერებდნენ იმ დიდ კლასიკურ გუნდებში, რომლებიც განსაკუთრებულ სმენას და მუსიკალურ განათლებას მოითხოვენ. მათ შორის ბევრმა ჯერ კიდევ სკოლაში მიიღო რჩევა, გაჩუმებულიყო, რადგანაც არ შეეძლოთ სუფთად სიმღერა. 1980-იანი წლების შუა პერიოდში გავრცელდა ბულგარული, იუგოსლავიური, სამხრეთ აფრიკული სიმღერები; თავდაპირველად ჩანანერების საშუალებით, ხოლო მოგვიანებით, გაერთიანებული სამეფოს მუსიკისმცოდნეების მიერ, რომელთაც ამ ქვეყნებში იმოგზაურეს. საბჭოთა პერიოდში, რამდენიმე ვიზიტის მიუხედავად, 1992 წლამდე ქართულ სასიმღერო ტრადიციებს აკადემიური წრეების ფარგლებს გარეთ ნაკლებად იცნობდნენ. საქართველოსა და გაერთიანებულ სამეფოს შორის პირველი შემოქმედებითი კონტაქტები თეატრალურ ჯგუფებს შორის დამყარდა და გაჩნდა უფრო მრავალმხრივი დაინტერესება: საქართველოსი შექსპირით და ბრიტანული თეატრით. ბრიტანელი თეატრალეები ქართველებმა სტუმართმოყვარულად მიიღეს და ამ გზით მათ საშუალება მიეცათ მოესმინათ ტრადიციული პოლიფონიური სიმღერები. უელსის საშემსრულებლო კვლევითი ცენტრის („Centre for performance research“) ერთ-ერთი ჯგუფი სპეციალიზებული იყო ხმის ისტორიის კვლევაში, როგორც დრამატულ, ასევე მუსიკალურ კონტექსტში. ამ ჯგუფზე ისეთი შთაბეჭდილება მოახდინა ქართულმა სიმღერამ, რომ მათ საქართველოში გაცნობილი ორი მასწავლებელი – ედიშერ გარაყანიძე და იოსებ ჟორდანიას – 1994 წელს ბრიტანეთში მიიწვიეს კვლევითი ცენტრის წევრებისათვის სიმღერის კურსის ჩასატარებლად. ამით სათავე დაედო ამ ორი მასწავლებლის ვიზიტების სერიას, რომლის განმავლობაშიც ისინი გაკვეთილებს ატარებდნენ დიდი ბრიტანეთის სხვადასხვა ნაწილში. ამან საგრძნობლად გაზარდა იმ ადამიანთა რიცხვი (ძირითადად ენთუზიაზმით განმსჭვალული მოყვარულები), რომელთაც შეეძლოთ ქართული სიმღერა ემღერათ და გააფართოვა ქართული სიმღერების რეპერტუარი. 1996 წელს ედიშერმა და მისმა ანსამბლმა – „მთიები“ მონაწილეობა მიიღო ლონდონისა და ნიუკასლის მთავარ მუსიკალურ ფესტივალებში. ამას მოჰყვა „მთიების“ პირველი საკონცერტო ტურნე დიდ ბრიტანეთში. ამ ტურნეს განმავლობაში მათ ყველგან აღფრთოვანებით ხვდებოდნენ.

ედიშერის ტრაგიკული სიკვდილის ამბავი 1998 წლის სექტემბერში მოვიდა, „მთიების“ მეორე ვიზიტის წინ. ყოველივე ამის შემდეგ, მათი ტურნე არ უნდა შემდგარიყო. „მთიებმა“ მაინც დიდი მხნეობა შეინარჩუნა და ტურნე გააგრძელა. მათ ყველგან დიდი სიმპატიით შეხვდნენ, გამოხატეს ის ემოციები, რომლებიც ედიშერთან აკავშირებდათ. ამან კიდევ ერთხელ დაადასტურა, თუ როგორი განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა ქართულ სიმღერას გაერთიანებული სამეფოს სასიმღერო რეპერტუარში. ამ ფაქტიდან ცოტა ხნის შემდეგ, და-

არსდა ქართული ასოციაცია „Georgian Harmony Association“, რათა დაემტკიცებინა, რომ ედიშერის ღვანლი გაერთიანებულ სამეფოში გაგრძელდებოდა და იქ იარსებებდა ქართული სიმღერის მფარველი ასოციაცია. მას დღეს დაახლოებით 300 წევრი ჰყავს.

მას შემდეგ „მთიების“ წევრები მონაწილეობენ გაერთიანებული სამეფოს ყველაზე პრესტიჟულ მსოფლიო მუსიკალურ ფესტივალებში და, ამავდროულად, ატარებენ სიმღერის გაკვეთილებს. აქვე მონაწილეობენ ანსამბლები: „მზეთამზე“, „ამერ-იმერი“ (ქალთა და ახალგაზრდული ანსამბლები) და „ზედაში“ კახეთიდან. ინდივიდუალურად გვესტუმრნენ მასწავლებლები: ნატო ზუმბაძე, ქეთი ნიკოლაძე, ნინო ციციშვილი, ნანა კალანდაძე, კარლ ლინიქი და ალან გასერი. 2003 წლის მაისისათვის გაერთიანებულ სამეფოში იგეგმება ანჩისხატის ეკლესიის გუნდის ტურნე. გაერთიანებულ სამეფოში ქართული სიმღერის სწავლებაში განსაკუთრებული წვლილი შეაქვთ ბრიტანელებს: ელენ ჩედვიკს, ჯენის მანლეის, ჯოან მილზს და სხვებს. სპეციფიკური ქართული გუნდები ჩამოყალიბდა ლონდონში („მასპინძელი“ ვენის მანლეის ხელმძღვანელობით) და რამდენიმე სხვადასხვა ქალაქში. ქართული სიმღერა თავის რეპერტუარში აქვს ბევრ სხვა ადგილობრივ გუნდს. ქართული ფოლკლორული სიმღერის საერთაშორისო ცენტრის ჩამოყალიბება გააადვილებს ქართველთა და ინგლისელთა ერთმანეთთან სტუმრობას. ასევე ხელს შეუწყობს სხვადასხვა ქვეყნის ქართული სიმღერის ენთუზიასტების ორმხრივ თანამშრომლობას.

ალბათ, განსაკუთრებული მელოდიურ-ჰარმონიული ნყობის გამო გახდა ქართული სიმღერა ასეთი პოპულარული გაერთიანებულ სამეფოში. რადგანაც მომღერლებს ქართული სიმღერის სწავლის გამოცდილება უკვე ჰქონდათ და სხვადასხვა რეგიონისათვის დამახასიათებელ სტილს ანსხვავებდნენ, მათ თავიანთი ყურადღება პირველად უფრო კომპლექსურ ფორმებს დაუთმეს. ესენია, მაგალითად: ქართლ-კახური სუფრული სიმღერების სოლო პარტიები და გურული სიმღერები კრიმანჭულით. საეკლესიო სიმღერები ყოველთვის პოპულარული იყო და „შენ ხარ ვენახი“ კვლავაც რჩება ყველა დროის სიმღერა-ფავორიტად.

ქართული ხალხური სიმღერის სწავლას ახლდა თავისი სირთულეები. ევროპელები სიმღერისას იყენებენ უპირატესად თავის, ვიდრე მკერდის ან დიაფრაგმის რეგისტრს და ამიტომ საჭირო იყო ახალი ვოკალური ტექნიკის გამომუშავება. იმ სიმღერებში, სადაც ბანი ბურდონულია, მომღერლებს უნდა ესწავლათ, რომ შეიძლებოდა ყველგან ესუნთქათ, მაგრამ არა ფრაზის ბოლოს ბუნებრივი შესვენების დროს. ნამდვილად უცნაური გვეჩვენებოდა, დაგვეჭირა ბგერა მაშინ, როცა სხვა ხმები ისვენებდნენ, შემდეგ კი გაგვეწყვიტა სიტყვა, რომ სწრაფად აგველო სუნთქვა, იმ იმედით, რომ არცთუ ისე ბევრი სხვა ამოირჩევდა სუნთქვის ასაღებად სწორედ ამ მომენტს. მელოდიების შესწავლასაც თავისი სირთულეები აქვს. ედიშერის და სხვა მასწავლებლების მიერ ჩამოტანილი სიმღერები დასავლური სანოტო დამწერლობით იყო ჩანერილი, ისე რომ ტრადიციული – ქართული კილოური სისტემა გადმოტანილი იყო დასავლურ მაჟორულ ან მინორულ ნყობაში. ედიშერის ჩანაწერებში ზემოთ და ქვემოთ მიმართული ისრები ნოტის გვერდით აღნიშნავდა ორიგინალში ეგრეთ წოდებულ მეოთხედ ტონს, რომელთა ჟღერადობა უჩვეულოა მათთვის, ვინც არ იცნობს ბუნებრივ ინტერვალებს.

არის სხვა მომენტიც: ამ ჩანაწერებში თითქოს ფიქსირებულ, განსაზღვრულ ვარიანტებად „გაქვავებულია“ ის სიმღერები, რომლებიც სხვა შემთხვევაში, თავისი ბუნებით ვარიირებული იქნებოდა. მათ მიეკუთვნება, მაგალითად, შრომის სიმღერების, „ნადური“-ს ჟანრი და წრიულ-საცეკვაო „ფერხული“, რომლებიც მოიცავს მომღერალთა ორი ჯგუფის მიერ ცვალებადი რაოდენობით ნამღერ განსხვავებულ ფრაზებს. გაერთიანებულ სამეფოში და, შესაძლოა, მთელ მსოფლიოში გავრცელებულია ქართული სიმღერების ის ვერსია, რომელიც ორიგინალური მომღერლების მიერაა ნამღერი. აღსანიშნავია, რომ ბრიტანეთში ამ სიმღერების სწავლის დროს მთავარი საზრუნავია თითოეული ფრაზა ზუსტი რაოდენობით იმღერონ. ჰაერში თითების ზუსტი მოძრაობა თვლას უზრუნველყოფს და თვლაში შეცდომების დაშვებას სასაცილო შედეგები მოჰყვება. სიმღერის დროს სოლისტის სწრაფვა, გამომამუღავნოს ინდივიდუალობის გრძნობა, იმპროვიზაციის შესაძლებლობა, მხოლოდ ახლახან იჩენს თავს ბრიტანეთში.

ზეპირი სწავლება, როგორც მუსიკის ნოტებით სწავლების საპირისპირო სახე, გაერთიანებული სამეფოს „ბუნებრივი ხმის მოძრაობაში“ ჩართული წრეების დისკუსიის საყვარელი საგანია. ზეპირი ტრადიციების შენარჩუნების სურვილის მიუხედავად, მუსიკალური წერა-კითხვის უცოდინარ ადამიანებს ნამგებიან მდგომარეობაში აყენებს ცალკე ფურცლებად გამოცემული მუსიკალური ნაწარმოებების დარიგება, თუმცა უფრო სწრაფად შესწავლის შედეგი აქვთ მათ, ვისაც შეუძლია ნოტების ნაკითხვა, დანარჩენები კი ცდილობენ შეძლებისდაგვარად მიბაძონ მათ. ქართულ სიმღერებს აქვთ როგორც მელოდიური, ასევე პოეტური სირთულეები. ამ სირთულეების გამო ისინი, სხვა ქვეყნების ფოლკლორული სიმღერებისაგან განსხვავებით, მიჩნეულია ზეპირი სწავლებისათვის შეუფერებლად. ის მასწავლებლები, რომლებიც მოგვიანებით ესტუმრნენ გაერთიანებულ სამეფოს, მათ შორის ნატო ზუმბაძე და კარლ ლინიქი, დაუბრუნდნენ ტრადიციას და ჩამოარიგეს მხოლოდ სიტყვების ფურცლები. ამას მოჰყვა ის, რომ ოთახი საესე იყო ჩამწერი ხელსაწყოებით აღჭურვილი სტუდენტებით. ისინი უიმედოდ ცდილობდნენ დაეჭირათ ყოველი ნაწილის ყოველი ფრაზა, რათა მოგვიანებით ესწავლათ ან ეს სიმღერები ნოტებზე გადაეტანათ თავიანთი გუნდებისათვის.

ასევე რთულია დაიცვა ქართული ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც განცალკევებულია მამაკაცთა და ქალთა სიმღერების რეპერტუარი. გარდა იმისა, რომ გაერთიანებული სამეფოს გუნდების უმრავლესობა ჩვეულებრივ შერეულია, ცალკეული სქესის გუნდებისათვის ჩატარებული გაკვეთილები არაპრაქტიკულია დროის უკმარისობის თვალსაზრისითაც, რადგან საქართველოდან მასწავლებლები ხანმოკლე ვიზიტებით ჩამოდიან ქვეყნის სხვადასხვა ნაწილის რამდენიმე ცენტრში. აგრეთვე, არაა გასაკვირი, რომ ყოველ მომღერალს სურს, დაეუფლოს ყველა ტიპის სიმღერას. ამგვარად, შერეული გუნდებისათვის სიმღერების გადაკეთება გულისხმობს, რომ მამაკაცთა სიმღერები უფრო მაღალ, ხოლო ქალთა სიმღერები შედარებით დაბალ რეგისტრზეა მორგებული, ვიდრე ეს ცალკეული სქესის სიმღერებში იქნებოდა. ამის შედეგად, ჩნდება დიაპაზონის პრობლემა გარკვეული მონაწილეებისათვის. წარმოიშობა მამაკაცთა პარტიის ოქტავით დაბლა, სამღერად უფრო მოსახერხებელ რეგისტრში გადმოტანის ტენდენცია (რაც არც თუ ისე უჩვეულოა ზოგიერთ ტრადიციულ მუსიკაში, მაგრამ სრულიად ტაბუდადებული ქარ-

თულში). ეს ტენდენცია მკაცრად უნდა აღმოიფხვრას მასწავლებლების მიერ. დავამატებთ, რომ ზედა პარტიებში სოლო ხმები პრაქტიკულად იშვიათად არის მოკრძალებული მონაცემების მქონე მომღერლების დიდ ჯგუფში, ამიტომაც ყველა პარტიის დასასრული გუნდურად იმღერება, თვით ზოგიერთი სუფრულის, როგორცაა „მასპინძლო“ მცდელობის შემთხვევაშიც, რაც, რამდენადმე საინტერესო შედეგს იძლევა.

ქართულ სიმღერებში ლინგვისტური თვალსაზრისითაც არის სირთულეები. ადრე თავდაჯერებულ დასავლელ მასწავლებლებს სირთულეები ექმნებოდათ ფშვინვიერი ქართული თანხმოვანი ბგერების გამოთქმასთან დაკავშირებით. ამიტომაც, მოახდინეს მათი სტანდარტიზაცია ისე, რომ ყველა „კ“, „პ“, „ტ“ და ა.შ. იგივენაირად იწერებოდა. ბრიტანეთში აუთენტური გამოთქმის სერიოზული შესწავლის მცდელობა მხოლოდ ახლახან იჩენს თავს იქ მცხოვრები ქართველების დახმარებით, რომლებმაც თვითონაც დაიწყეს გუნდებში გაერთიანება. ბრიტანეთში სირთულეების დასაძლევად გაამარტივეს თანხმოვნების კლასტერები. მაგალითად: „თქვენი“ გახდა „თქენი“, „განბრწყინებული“ „შენ ხარ ვენახში“ – „გაციხებული“ და „ქრისტე აღსდგა მკვდრეთით“ გახდა „ქრისტე აგდგა კრეთით“.

ქართული ენის ცოდნის უკმარისობა იმასაც ართულებს, რომ შევესაბამოთ მუსიკალური დინამიკა პოეტურ სემანტიკას. ხშირად ფრაზირება და შესვენებები დგინდება უფრო მეტად წმინდა მუსიკალური კანონზომიერებიდან გამომდინარე, ვიდრე ქართულ სიტყვასთან კავშირში. მაგალითად სიმღერაში „ბატონებო“ („საბოდიშო“) სტრიქონები – „ლამაზი ბატონებია, ია და ვარდი ჰფენია“, ფრაზირების შემდგომ, ამგვარადაა დანაწევრებული: „ლამაზიბა ტონე ბია, ია დავარ დიჰფენია“ – სასიამოვნო ინგლისური რითმია, მაგრამ, არცთუ მთლად აუთენტური. ამის გარდა, ყველა მომღერალი ვერ ხვდება, როცა მღერის არა ქართულად, არამედ მეგრულად და სვანურად, რომ თითოეულს თავთავისი ლინგვისტური თავისებურებები აქვს. მაგალითად, როგორიცაა ბგერა „uh“ მეგრულში, რომელიც ქართულში არ გვხვდება. უცოდინრობის შედეგია ისიც, რომ სიმღერები საკმაოდ ხშირად შეცდომებითაა გაშიფრული კეთილმოსურნე მასწავლებლების და მოსწავლეების მიერ და შემდგომ ვრცელდება, როგორც აუთენტური ვერსიები. მელოდიური შეცდომებიც ამ გზით ვრცელდება.

არსებობს ასევე სოციალურ-რელიგიური ფაქტორები. ქართული სიმღერები უფრო მეტად უკავშირდება საზოგადოებრივ მოვლენებს. ქართული ქორნილების, დღესასწაულების და სხვა რიტუალების ბრიტანულთან შედარება გვიჩვენებს, რომ ბევრი ქართული წეს-ჩვეულების, ტრადიციის დეტალი ჩვენთვის უჩვეულოა, ისევე, როგორც ორთოდოქსული ეკლესიის კალენდარი. ზოგიერთ იდეას, ისეთი როგორიცაა ფრაზა „ცხენოსნურიდან“: „ჩემი ცხენი თოხარიკი, ქალს არ იჯენს ულამაზოს, თუ რომ ქალი მოეწონა, ზურგი უნდა შესთავაზოს...“ გასაგებია, რომ მტრული რეაქცია მოჰყვება, განსაკუთრებით ქალთა მხრიდან. გაერთიანებული სამეფოს მომღერლებიდან ბევრი გაგებით ხვდება „ბატონებოს“ და მონათესავე სიმღერების კონცეფციას, რომლის მიხედვით ავადმყოფობა სულების მიერაა გამოწვეული. იგი სხეულიდან შეიძლება გამოვიტყუოთ ზრდილობიანი საუბრით, ტკბილსურნელოვანი ყვავილებით. ეს განსაკუთრებით აინტერესებთ მათ, ვინც გატაცებულია მკურნალობის ალტერნატიული ფორმებით. საეკლესიო სიმღერები ყოველთვის სათა-

ნადო პატივისცემით იმღერება. თუმცა მათი ზუსტი მნიშვნელობა და დანიშნულება სიმღერის დროს ყოველთვის სრულად არაა შეფასებული.

ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ფაქტორი ცხადყოფს, რომ ქართული სიმღერა გაერთიანებული სამეფოს სტუდენტებისათვის რთული და ამავე დროს საინტერესო საქმეა. თუმცა, პირველ ხანებში მაინც, აუთენტურობას შემსრულებლობაში ნაკლები ყურადღება ექცეოდა. საინტერესოა იმის აღნიშვნაც, რომ მას, ვინც დასავლურ კლასიკურ ტრადიციებზე იყო აღზრდილი, უფრო გაუჭირდა შეჩვევა ამ ტიპის მუსიკასთან, ვიდრე იმას, ვინც უშუალოდ მოვიდა „ბუნებრივი ხმის მოძრაობაში“. ქართული სიმღერის განსხვავებულობა მათ მიერ, ვისი ნიჭიც ადრეულ ასაკში მასწავლებლების მიერ შეუფასებელი დარჩა, აღიქმება როგორც შესაძლებლობების გამოწვევა. ეს სტიმულს აძლევს მათ შეუპოვარ, ძლიერ სურვილს, მოიპოვონ წარმატება იმ სფეროში, რომელშიც ისინი ადრე წარუმატებელნი იყვნენ. რეზულტატი, როგორც წესი, მთამბეჭდავია.

ზემოთ თქმული სირთულეების გადალახვას აქვს სხვა დადებითი შედეგიც. ცხადია, რომ ქართული სიმღერა ისეთ მჭიდრო კავშირშია ქართულ ენასა და კულტურასთან, რომ ეს აძლიერებს მრავალი ადამიანის სურვილს, უფრო მეტი რამ აღმოაჩინონ მასში, შეხვდნენ ქართველებს ბრიტანეთში და შესაბამისად ესტუმრონ საქართველოს. მაგალითად, გუნდმა „მასპინძელი“ კარგი ურთიერთობები დაამყარა ლონდონის ქართულ საზოგადოებასთან (რომელსაც არა ჰყავს საკუთარი გუნდი) და მათ ეს გუნდი სამღერად მიიწვიეს რამდენიმე მოვლენასთან დაკავშირებით. მოვლენათა ასეთი განვითარება და „მასპინძელის“ წევრთა რაოდენობა, რომელიც სიმპოზიუმს ესწრებოდა, ამ სურვილის დადასტურებაა.

ასეა თუ ისე, ქართველი ხალხის სიტბოს, გულლიაობას, სტუმართმოყვარეობის შესანიშნავი ტრადიციის გარეშე ამის განხორციელება შეუძლებელია. აღსანიშნავია მათი მზად ყოფნა, განიონ რისკი და ღიად გაუზიარონ თავიანთი კულტურა სხვებს. ამის პასუხად იზადება უდიდესი პატივისცემის გრძნობა ქართული კულტურისადმი, რომელიც ძლიერდება გაერთიანებულ სამეფოში მცხოვრებ, ქართული სიმღერისათვის თავდადებულ ადამიანებს შორის. ისინი პრივილეგირებულად მიიჩნევენ თავს, რომ შესაძლებლობა მიეცათ უშუალოდ გამოეცადათ ეს ყველაფერი.

ზემოთ თქმული წარმოდგენას გვაძლევს ახლანდელ სიტუაციაზე გაერთიანებულ სამეფოში და შესაძლო პროგნოზებს გვიჩვენებს მომავლისათვის. როგორც აღვნიშნეთ, სანამ ბევრი ადამიანი ცდილობს დაიცვას ქართული ტრადიციების აუთენტურობა, ის უკვე გარდაუვალად გახდა მსოფლიო მუსიკალური სცენის ნაწილი და ეს იმათაც აღმოაჩინეს, ვინც თანამედროვე მუსიკის შემოქმედებითი განვითარების პროცესებშია ჩართული. ლონდონელი მომღერლების ერთი ჯგუფი, რომლის შემადგენლობაში საქსოფონისტიც შედის, უზრუნველყოფს „ad libitum“ აკომპანემენტს ისეთი სიმღერებისა, როგორიცაა: „გოგო შავთვალა“ და „აკა სი რეჟიმო“, რაც საკმაოდ უჩვეულო შედეგებით მთავრდება. სხვებს ხელახლა არაწერილებული ქართული სიმღერები საკუთარ სტილში შეაქვთ და ახდენენ მათ შერწყმას სხვა პოლიფონიურ ტრადიციებთან, მუსიკალურ იდეებთან სხვადასხვა ბგერითი სფეროებიდან. სანამ პურისტები, როგორც საქართველოში, ასევე სხვა ქვეყნებში, სწრაფად დაგმობენ ამ განვითარებას, უნდა გაითვალისწინონ, რომ მუსიკალური ევოლუცია არასოდეს ყოფილა სტატიკური და ამგვარი სიახლეები გარდაუ-

ვალთ. ქართულ ტრადიციებში კომპოზიტორებმა და სხვა მუსიკოსებმა აღმოაჩინეს სრულიად ახალი ჟანრი, ამიტომაც არც თუ ისე გასაოცარია მათი სურვილი – შეიტანონ ის საკუთარ შემოქმედებით ფორმებში. ამ ტენდენციას შეუძლია ძალიან მდიდარი ნაკადი შეიტანოს მუსიკაში, როგორც ერთ მთლიანობაში. მომავალი კი განსჯის ამ პროცესის ეფექტურობას. ამასთან ერთად, დიდი საშიშროებაა, რომ ზღვარი ძველსა და ახალს შორის ნაიშლება, რასაც იმ გაგების დაკარგვა მოჰყვება, თუ რა არის ტრადიციული და რა – ახალი. ეს უკვე მთლიანად მოხდა იმ ტრადიციებში, რომლებმაც შემოაღწიეს გაერთიანებულ სამეფოში, სადაც ტრადიციულ სიმღერებად მიჩნეული ნაწარმოებები სინამდვილეში ამ სიმღერების თანამედროვე არანჟირებებია. ამას ემატება უკვე აღნიშნული საშიშროება – სიმღერების მცდარი ვერსიების გავრცელებას. აქედან გამომდინარე, მათ, ვინც ქართული აუთენტური ტრადიციის შენარჩუნებას მიუძღვნეს თავი, ევალებათ დაამტკიცონ, რომ ეს ტრადიცია შენარჩუნებულია როგორც საქართველოში, ასევე მის ფარგლებს გარეთ.

ამ ნაშრომის მიზანია, წარმოადგინოს სიმპოზიუმის ერთ-ერთი თემა, სახელდობრ, რა დაკარგა და რა შეიძინა ქართულმა სიმღერამ საზღვარგარეთ გატანის პროცესში. საქართველომ შეიძინა მისი კულტურის მიმართ უზარმაზარი ზრდა ბოლო ათი წლის განმავლობაში. იუნესკოს 2001 წლის მაისის ოფიციალური განცხადება ქართული პოლიფონიური სიმღერის შესახებ, როგორც „კაცობრიობის ზეპირი მემკვიდრეობის ხელთუქმნელი შედეგისა“, ამტკიცებს ამას. შესაძლო დანაკარგია ქართული ტრადიციული მუსიკის არასწორად გამოყენების საშიშროება, და ის ფაქტიც, რომ საზღვარგარეთელებისათვის, რამდენადაც კეთილმოსურნე არ უნდა იყვნენ ეს ადამიანები, სრული აუთენტურობის მიღწევა შეუძლებელია, ქართული კულტურის ღრმა კვლევის გარეშე, ბუნებრივ მუსიკალურ ურთიერთობასთან ერთად. ამ სირთულის მიუხედავად, ქართული სიმღერა სასიამოვნო ანაზღაურებაა მათთვის, ვინც მას მღერის, და ისეთ ეკლექტურ გარემოში, როგორიც გაერთიანებულ სამეფოშია, განვითარების შესაძლებლობები ყოველთვის იარსებებს. ამ ტრადიციას ყოველთვის ექნება განვითარების კარგი შესაძლებლობა. ყოველივე ამის გარდა, მუსიკალური თუ სხვა ახალი ტრადიციების პატივისცემა, რაც მსოფლიოს კულტურულ მემკვიდრეობას ქმნის, ხელს უწყობს საერთაშორისო ურთიერთგაგებას, ურთიერთთანამშრომლობას და მშვიდობის დამყარებას.

დასასრულს, მე მსურს უფლება მივცე რამდენიმე ჩემს მეგობარ მომღერალს, მათ შორის, ანსამბლ „მასპინძელი“-ის რამდენიმე წევრს თავიანთი სათქმელი თქვან. მე მათ ვთხოვე გამოეთქვათ, თუ რას ნიშნავს მათთვის ქართული სიმღერა. აქ თავმოყრილია ის აზრები, რომლებიც შევკრიბე:

„მუსიკა და ჰარმონიები გასაოცარია, ვნებიანი, ლამაზი, ძლიერი, შესანიშნავი, ამაღლებელი, მკაცრი, თავისუფალი, დიდებული, მჩხვლეტავი, შეგრძნებით ძალიან ძველი, განსხვავებული, გამორჩეული, ძნელი, მჟღერი, მდიდარი, განსაკუთრებული“.

„ტონისა და ბგერის რეზონანსი სიმღერის შეწყვეტის შემდეგაც გრძელდება: მისი ზემოქმედება ამაღლებელი და აუწერელია. ემოციურად მუქი, მდიდარი და უსასრულოა“.

„ქართული სიმღერების შესრულება სამკურნალო გამოცდილებაა – მან განკურნა ჩემი თავის ტკივილები“.

„ენა ფონეტიკურად არამონათესავეა, სუფთა, იუმორით და პათოსით,

რთული, მაგრამ ასევე საინტერესო, ფონეტიკური ბგერები აძლიერებენ მუსიკალურ ტემბრს“.

„ქართული სიმღერა დაკავშირებულია რაღაც ძველთან, მაგრამ კვლავაც ცოცხალთან, რისი არსებობაც ჩვენ უკვე დავკარგეთ თანამედროვე სამყაროში. ის ნაწილია რაღაც უფრო ძველის და უფრო ბრძნულის. მას კავშირები აქვს ცხოვრების წესთან და მოვლენებთან: დაბადება, ქორწინება, ძველებური რიტუალები და ა.შ. ის გამოხატავს არა მარტო საქართველოს ხასიათს და მისი ხალხის სიყვარულს სიმღერებისადმი, ასევე იმ ამბებს, რომლებსაც ყოველ ჩვენგანს უყვება. სოციალური ასპექტი გამიჯნული არაა ხელოვნებისაგან“.

„კავშირი ქართულ სუფრასთან სიმღერას ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილად აქცევს. ეს მას კი არ აკნინებს, არამედ მეტ ღირსებას მატებს“.

„ქართველები ხშირად აღტაცებით ხვდებიან ჩვენს მცდელობას, შევასრულოთ მათი სიმღერები, თუმცა ჩვენ, ალბათ ბევრ შეცდომებს ვუშვებთ“.

„მას აქვს სერიოზული, ღრმა ხასიათი, მაგრამ ასევე ქმნის სილამაზეს და მხიარულებას. ის გვაძლევს ბედნიერების და კარგად ყოფნის შეგრძნებას“.

„მუსიკა მოდის მთელი სხეულიდან – ის ბადებს ერთიანობის შეგრძნებას და ყველა ასაკის, შესაძლებლობის ადამიანს უფლებას აძლევს იმღეროს“.

„ქალები მღერიან გაბედულად, მინიერი ბგერებით, ღრმა მკერდისმიერი ხმით, მაგრამ არა მაღალ რეგისტრში და ჰაეროვნად, როგორც დასავლურ მუსიკაში“.

„ის შეიგრძნობა, როგორც ცოცხალი, ქმნის კავშირებს, ყოველივეს მოიცავს. ის არც ისე რთულია მოყვარულთათვის“.

„შესანიშნავი სმენითი ეფექტია სამივე ხმის სწავლის შემდეგ მათი შეერთება“.

„მელანქოლიურ სიმღერებშიც კი არის სითბო და ისინი სითბოს ქმნიან მთელ ჯგუფშიც“.

„შესრულებას აქვს არაოფიციალური სახე. ნაკლები გამიჯვნაა მსმენელსა და შემსრულებელს შორის, ვიდრე ტრადიციულ კონცერტებზე. შემსრულებლები აწვითარებენ თავიანთ ინდივიდუალობას“.

„ის აკავშირებს ხალხს – ზოგი იძენს ახალ მეგობარს და ზოგჯერ ცხოვრების მეგზურსაც კი“.

„მის პირველივე მოსმენას ხალხში აღტაცებული და ენთუზიაზმით სავსე გამოძახილი მოჰყვება. ის გვთმავს ჩვეულებრივი ცხოვრებიდან და გვჩუქნის წმინდა ბედნიერების მომენტებს“.

თარგმნა ნინო ხიდეშელმა

MIKHAEL BLOOM

GEORGIAN SINGING IN THE UNITED KINGDOM – JOYS AND PITFALLS

In the United Kingdom, interest in worldwide unaccompanied polyphonic singing traditions developed strongly in the 1980's as part of the natural voice movement. This was started by people who wanted to sing, but were not drawn to large classical choirs which demanded auditions and musical literacy. Many participants indeed were those who had been told at school to keep quiet because they apparently could not sing in tune. Around the mid 1980's, songs from Bulgaria, Yugoslavia, South Africa and other countries arrived, first through recordings and later as a result of visits made by musicologists from the United Kingdom. However, despite some visits by choirs during the Soviet period, knowledge of the Georgian singing tradition was little known outside academic circles before 1992. The first artistic contacts between the two countries were with theatrical groups and arose out of the extensive interest within Georgia in Shakespeare and the British theatre in general. These groups naturally received Georgian hospitality and thereby heard traditional polyphonic songs. One group from the Centre for Performance Research (CPR) in Wales, an organisation that specialises in researching the history of the voice in both dramatic and musical contexts, were so impressed that they invited two teachers whom they met in Georgia, Edisher Garaqanidze and Joseph Jordania, to Britain in 1994 to give a singing course to CPR members. Thus began a series of visits by both teachers during which they gave workshops in many parts of the United Kingdom and markedly extended both the repertoire of Georgian songs known there and the number of people (mainly enthusiastic amateurs) able to sing them. In 1996, Edisher and his choir Mtiebi took part in major folk music festivals in London and Newcastle, and this was followed by Mtiebi's first United Kingdom concert tour during which they were rapturously received wherever they went.

The news of Edisher's tragic death in September 1998 came just before Mtiebi were due to make their second visit to the United Kingdom and after all details of their tour had been finalised. Displaying great courage, Mtiebi proceeded with the tour, and it was surely the emotional outpourings of those who had known Edisher and the sympathy that they received wherever they went that cemented Georgian singing as a very special part of the United Kingdom singing repertoire. The Georgian Harmony Association was founded shortly after this to ensure that Edisher's work in the United Kingdom continued and to act as an umbrella organisation for Georgian singing activities there. It now has around 300 members. As well as further visits by Mtiebi, during which they participated in some of the United Kingdom's most prestigious world music festivals and ably led singing workshops, activities have included tours by the choirs Mzetamze and Amer-Imeri (Edisher's women's and youth choirs respectively), and Zedashe from Kakheti. Individual visits have taken place by teachers Nato Zumbadze, Ketik Nikoladze, Nino Tsitsishvili, Nana Kalandadze, Carl Linich and Alan Gasser. A tour by the Anchiskhati Church Choir in May 2003 is currently being planned. Established British singing teachers, notably including Helen Chadwick, Venice Manley and Joan Mills, studied with Edisher

and other teachers and now make major contributions to the teaching of Georgian singing in the United Kingdom. Specific Georgian choirs have been formed in London ('Maspindzeli', led by Venice Manley) and several other towns and cities, and many other local choirs now include Georgian songs in their repertoire. With the formation of the International Centre for Georgian Folk Song, visits between England and Georgia should become easier, and networking between Georgian singing enthusiasts in different countries will lead to new opportunities for mutual co-operation.

It is probably the particular Georgian harmonic system and the range of melodic and harmonic devices in use that has made Georgian singing so popular in the United Kingdom. As the study of Georgian singing matured, the various styles pertaining to different regions have been appreciated, and singers have begun to turn their attention to more complex forms such as the solo parts of the Kartli-Kakhetian table songs ('Supruli') and the yodelling songs ('Krimanchuli') of Guria. The church songs have always been popular, and Shen Khar Venakhi remains an all-time favourite.

Studying Georgian singing here has not been without its problems. Europeans are used to singing with the head rather than the chest and diaphragm voice, and this has meant much re-learning of vocal production technique. They also have been taught from childhood to open their mouths wide and, unlike in Georgia, sing with a considerable amount of oral movement. In songs where continuity in the bass part is required, singers have to learn to breathe anywhere except at natural breaks at the end of phrases. It feels really strange to hold a note while the other voices are at rest, and then break up a word to snatch a quick breath, hoping that not too many others will choose that same point to breathe. The learning of melodies also has its pitfalls. Songs brought over by Edisher and other teachers were written down in western notation, so that the traditional Georgian tuning system had to be adapted to either the major or minor western scale. In Edisher's transcriptions, upward- or downward-pointing arrows against a note gave away the existence of so-called quarter-tones in the original, the production of which always causes some confusion to those unfamiliar with natural intervals.

Another effect of sheet music has been to 'fossilise' certain songs, which would naturally have been subject to variation on different occasions, in fixed, definitive versions. This applies, for example, to the 'Naduri' genre of work songs and the 'Perkhuli' round-dances, which include several phrases each sung a variable number of times by each of two groups of singers. The version which the original singers happened to sing when they were recorded is now the version sung everywhere in the United Kingdom and possibly world-wide. Interestingly, the overriding concern when learning these songs in Britain is to sing each phrase the correct number of times. Fingers are earnestly waved in the air to provide a count and much hilarity ensues when mistakes are made. The ability to improvise in these songs by intuitively sensing the intention of the leader is only now beginning to be addressed.

Oral learning as against learning from music is anyway a favourite subject of discussion in natural voice circles in the United Kingdom. Apart from the wish to adhere to oral traditions, handing out sheet music inevitably puts non-readers of music at a disadvantage, although it leads to quicker results from those who can read, with the rest imitating them as best they can. Georgian songs, involving as they do both melodic and lyrical complexity, were originally considered unsuitable

for oral learning although later teachers to visit the United Kingdom, including Nato Zumbadze and Carl Linich, have reverted to tradition and handed out word-sheets only. This has led to room-fulls of students armed with recording machines, desperately trying to catch every phrase of every part for later study or even, dare it be said, notating the songs themselves for use by their choirs.

The Georgian tradition of having separate men's and women's songs also proves difficult to follow. Apart from the tendency for most United Kingdom choirs to be mixed, exigencies of time means that single sex workshops are impractical when teachers from Georgia make short visits taking in several centres in various parts of the country. Also, all the singers, not unnaturally, want to sample all types of songs. However, adapting songs for mixed choirs means that pitching has to be adjusted so that men's songs are pitched higher and women's lower than they would be for single-sex use, resulting in some problems of range for certain participants and the tendency (not unusual in some traditional music but completely taboo in Georgian) for men to pitch down an octave in order to sing in a more comfortable register. This tendency has to be ruthlessly suppressed by teachers. Additionally, solo voices for upper parts are rarely practical in a large group of self-conscious singers, so all parts end up being sung by groups even in the occasional 'supruli' attempted such as Maspindzelo, with somewhat interesting results.

From a linguistic standpoint there are also problems. Early teachers, assuming westerners would have difficulty pronouncing the non-aspirated Georgian consonants, standardised them so that all K's, P's, T's etc. were written the same. It is only very recently that authentic pronunciation has been seriously attempted, assisted by Georgians resident in Britain who have now begun to join choirs. Consonantal clusters were simplified: 'tkveni' became 'keni', 'ganbrtsqinvebuli' in 'Shen Khar Venakhi' became 'gatsinebuli', and 'Kriste aghsdga mkvdreiti' became 'Kriste agdga kreti', to give but a few examples. Lack of knowledge of Georgian not only makes it difficult to match musical dynamics with lyrical semantics, but frequently results in phrasing and pauses being observed in accordance with what appears natural from the music, rather than with Georgian word and sense boundaries. For example, in the song 'Batonebo' (or 'Sabodisho'), 'lamazi batonebia, ia da vardi hpenia' becomes 'lama ziba tone bia, ia dava dipenia', a pleasant English rhyme but scarcely authentic. Beyond this, many participants do not realise when they are singing not in Georgian but in Mingrelian or Svanetian, each with its own linguistic peculiarities such as the 'uh' sound in Mingrelian which does not exist in Georgian. A more serious effect of linguistic ignorance is that songs can easily be, and frequently are, re-transcribed with mistakes in them by well-meaning teachers and students, and these then circulate as the authentic version. Melodic errors may also be proliferated in this way.

There are also socio-religious factors. Georgian songs are mostly related to community events and, while it is easy enough to compare Georgian weddings, festivals etc. with British ones, the details of many Georgian customs and traditions are unfamiliar as is the calendar of the Orthodox Church. Some ideas, such as the phrase in 'Tskhenosnuri' that translates "My horse will only let pretty girls ride it, ugly ones can stay below" understandably meets with an adverse reaction especially from women. Others, however, meet with immediate empathy from United Kingdom singers - the

concept in 'Batonebo' and related songs that illness is caused by spirits that can be enticed out of the body by polite language and sweet-scented flowers is immediately appealing, particularly to those who are already drawn to alternative forms of healing. Church songs are sung with due reverence, but their precise meanings and the nature of the occasions when they are used, may not always be fully appreciated.

All the above factors means that Georgian singing presents something of a challenge to United Kingdom students, so that authenticity in performance was, at least in its early days, somewhat compromised. Interestingly, those with a background in the western classical tradition have more difficulty in adapting than those who come directly into the natural voice movement. Indeed, the very different-ness of Georgian singing acts as a challenge to those whose abilities, as mentioned at the start of this paper, were unrecognised by their teachers in early life, and stimulates a rebellious desire to succeed in a discipline that appears so distinct from that for which those teachers stood. The results of this are frequently impressive.

The challenges to be overcome have another positive effect. It is apparent that Georgian singing is so bound up with the language and culture of Georgia that it stimulates a strong desire among many to discover more of it, to meet Georgians in Britain and, logically, also to visit Georgia. 'Maspindzeli', for example, has established good relations with the London Georgian community (who do not have their own choir), and has been invited to sing at some of their events. These developments, and the number of Maspindzeli members now attending this Symposium, bear witness to this desire. However, none of this can take place without the warmth and openness of the Georgian people, their wonderful tradition of hospitality and, above all, their remarkable readiness to take the risk of openly sharing their culture with others. In reciprocation of this, a great respect for Georgian culture is being stimulated among its United Kingdom devotees, and a deep sense of privilege at being given the opportunity to experience it at first hand.

This leads conveniently on to an overview of the current situation in the United Kingdom and a possible prognosis for the future. While many, as just mentioned, are committed to preserving the authenticity of the Georgian tradition, it has now inevitably become part of the world music scene and has been discovered by those who are involved in modern creative musical developments. One group of London singers includes a saxophonist in their performances who provides an 'ad lib.' accompaniment to songs such as 'Gogo Shavtvala' and 'Aka Si Rekisho', with quite unusual results. Others are involved with re-arranging Georgian songs in their own style, and fusion with other polyphonic traditions and musical ideas from various backgrounds. While purists in both Georgia and other countries may be quick to condemn these developments, musical evolution has never been static and such new offerings are unavoidable. Composers and musicians have discovered a completely new genre in the Georgian tradition, and it is hardly surprising that they wish to incorporate it into their own creative forms. It is capable of providing an immensely rich injection into music as a whole, and the future will be the judge of the effectiveness of this process. Having said this, the great danger is that the boundary between old and new will become blurred, leading to a loss of awareness as to what is traditional and what is new. This has already happened in some traditions that have reached the United Kingdom, where what are thought of as traditional songs are in fact modern arrangements. Added to

this is the already-mentioned danger of erroneous versions of songs being passed around. It is therefore incumbent on those who dedicate themselves to the preservation of the authentic Georgian tradition to ensure that this is preserved both in Georgia and beyond and presented as such at every opportunity.

This paper has endeavoured to address one of the Symposium themes, namely, what has been lost and gained in the process of bringing Georgian singing abroad? For Georgia, a gain must be the enormous increase in awareness of, and interest in, her culture that has taken place in the last ten years. The UNESCO proclamation in May 2001 of Georgian Polyphonic Singing as “a Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity” bears testimony to that. A potential loss must be the risk of misuse of Georgian traditional music and the fact that, however well-intentioned they may be, complete authenticity cannot be achieved by those from abroad without years of immersion in Georgian culture combined with natural musicianship. But this is surely offset by the enjoyment experienced by those who sing Georgian songs and, in a highly eclectic musical environment such as that of the United Kingdom, the opportunities for ongoing development will always be there. Above and beyond this, all appreciation of new traditions, musical and other, that make up the cultural heritage of the world, plays a part in increasing international understanding and co-operation and ultimately contributes to peacemaking.

In conclusion, I should like to allow some of my singing friends, including many members of Maspindzeli, to speak for themselves. I asked for their comments on what Georgian singing means to them, and here is a selection of what I received : -

“The music and harmonies are incredible, passionate, haunting, beautiful, powerful, gorgeous, moving, austere, spare, majestic, spine-tingling, ancient in feel, different, distinctive, special, resonant, rich and challenging.”

“The resonance of tone and sound around and within continues long after the singing has stopped. The impact is moving and irresistible, the emotional quality dark, rich and timeless.”

“Singing Georgian songs is a healing experience - it cures my headaches!”

“There are challenges of style, dynamics, breathing, phrasing, harmonics, scales and pronunciation to be overcome.”

“The language is unfamiliar, phonetic, pure, with humour and pathos, sometimes no longer spoken, difficult yet challenging. The sounds add to the quality of the music.”

“Georgian singing is connected to something old but still alive, an existence we have lost in the modern world. It is part of something older and wiser. It has links with lifestyles and events: birth, marriage, ancient rituals, etc. It expresses not only the character of Georgia and its people's love of singing, but also stories that speak to us all. The social aspect is not separate from the art form.”

“The connection with food at the Georgian table makes singing part of everyday life, which enhances rather than detracts from its quality.”

“Georgian people are often moved by our attempts to sing their songs, though we must make many mistakes.”

“It has a solemnity, but also creates fun and beauty. It gives a sense of happiness and well-being.”

"The music comes from the whole body - it creates a sense of community and allows people of all ages and abilities to sing."

"Women sing gritty, earthy sounds in a deep chest voice, not high and airy as in western music."

"It feels real, creates connections, involves. It is not too hard for amateurs."

"There is the wonderful holistic effect of putting the three parts together after learning them individually."

"There is warmth even in melancholic songs and they create warmth in the group."

"Performances have an informal quality; there is less separation between audience and performer than in conventional concerts. Performers develop their own individuality."

"It brings people together - one acquires new friends and even partners for life!"

"There is always an astonished and enthusiastic response from people hearing it for the first time. It lifts us out of normal life and gives moments of pure bliss."

რიჩარდ გაუ

ქართული სიმღერა უელსში და მის ფარგლებს გარეთ

ნაწილი პირველი

საწყისების, გაშვების და წარმოსახვის ღირებულება

ჩემი პრეზენტაცია, ილუსტრირებული ვიდეოთი, სლაიდებით და სიმღერის ჩანაწერებით, შეეხება ქართული სიმღერის ზეგავლენასა და განვითარებას უელსში. აქ სიმღერა, კერძოდ, სიმღერების შესრულება სხვა კულტურიდან, მიჩნეულია როგორც ურთიერთგაგებისა და ურთიერთგაცვლის საშუალება, აგრეთვე განიხილება ახალი ტრადიციის დამკვიდრება ტრადიციის შიგნით (უელსი ხომ თვითონ „სიმღერის ქვეყანაა“). ჩემი გამოსვლა გამოავლენს ენთუზიაზმს იმ უძველესი პოლიფონიის მიმართ, რომელიც იმღერებოდა უელსურ გაერთიანებებსა და საშემსრულებლო სწავლებებზე.

1994 წელს მე, როგორც უელსის საშემსრულებლო კვლევის ცენტრის დირექტორმა, ედიშერ გარაყანიძე და სოსო ჟორდანიძე მივიწვიე კარდიფის კონფერენციაზე. ამ კონფერენციაზე არ იყვნენ მონაწილე ეთნომუსიკოლოგები და იგი არ იყო მუსიკის შესახებ – ეს კონფერენცია გახლდათ საქმელზე. „ურთიერთობის ფორმები: შემსრულებლობა, საკვები და კულინარია“, რომლის მიზანი იყო გამოეკვლია მსგავსება სამზარეულოსა და შესრულებას შორის და მოეხდინა ქართული სუფრის ჩვენება. კონფერენციის მთავარ ატრიბუტს წარმოადგენდა დელეგატებისათვის გაწყობილი ქართული სუფრა, თავისი სადღეგრძელოებით, სუფრული სიმღერებით და 12 ქართული კერძით, რომლებიც საკვების ისტორიკოსის, დარა გოლდსტეინის რეცეპტების მიხედვით მომზადდა. ჩემი გამოსვლის ამ ნაწილში შევიტყობთ, თუ როგორ და რატომ მოეწყო ეს დღესასწაული, რა ამოძრავებდა მის ორგანიზატორებს და რა შედეგი გამოიღო მან.

მრავალი წელია, რაც საქართველო ჩემს წარმოსახვაში არსებობდა; 70-ანი წლებიდან დავიწყე მსოფლიო მუსიკალური ჩანაწერების შეგროვება. ინტერესის ძირითადი სფერო გახლდათ ხმა და მისი ექსტრაორდინალური შესაძლებლობანი: სოლო და გუნდური, *a capella* და თანხლებით. დღესდღეისობით ჩემი კოლექცია მოიცავს 2500-ზე მეტ დისკს. აქედან პირველი ორმოცდაათი, რომელიც 1977 წლის შენაძენს წარმოადგენს, მოიცავს ქართული მრავალხმიანობის უნიკალურ ჩანაწერებს. მე ჯერ კიდევ მახსოვს ის შეგრძნება, როცა პირველად მოვისმინე ქართული ხალხური სიმღერა.

ქართულ მრავალხმიანობასთან კონტაქტმა, სადაც ხმები არა მარტო მომხიბვლელი და ამაღელვებელი, არამედ მრავალმნიშვნელოვანი სმენითი ფუნქციის მატარებელია, გამიჩინა კითხვა, შეიძლება თუ არა წარმოიდგინოთ ნაციის ვოკალური წყობა, რომელიც აყალიბებს კულტურას და გვეხმარება მის განსაზღვრაში. სინათლე ბგერაში, ჰარმონიისა და დისონანსის აკუსტიკური შერევა – ეს მყარი ტრადიციების უძველესი სამყაროა, სადაც ვოკალური წყობა თვალწინ გადაგვიშლის შესანიშნავ პოლიფონიურ გარემოს.

თქვენ ახლა იცით, რომ ქართული მრავალხმიანობა ჩემს სულში და გონებაში უკვე 25 წელია ჟღერს. თქვენ ისიც იცით, რომ მე არც მუსიკოსი ვარ და არც ეთნომუსიკოლოგი. იბადება კითხვა – რატომ არის ჩემთვის ასეთი

მნიშვნელოვანი აქ ყოფნა და თქვენს ქვეყანაში მოგზაურობა. მე ვარ თეატრალური მოღვაწე, ვხელმძღვანელობ სპექტაკლებს და ვქმნი კვლევის პროექტებს. მე შევეცდები წარმოგისახოთ ჩემი მოგზაურობა, რამაც ჩამომიყვანა აქ, და აგიხსნით რამ წარმომიშვა ასოციაციები ჩემს სამშობლოსთან – უელსთან.

გარდა იმისა, რომ ვარ უელსის აბერტევისის უნივერსიტეტის უფროსი მკვლევარი და კვარტალური ჟურნალის „საშემსრულებლო კვლევა“ მთავარი რედაქტორი, პასუხისმგებლობა მაკისრია, როგორც საშემსრულებლო კვლევის ცენტრის (CPR) სამხატვრო ხელმძღვანელს. ესაა ჯუდი ქრისტისა და ჩემს მიერ 1988 წელს დაარსებული მრავალწახნაგოვანი საქველმოქმედო, საგანმანათლებლო თეატრალური ორგანიზაცია, რომელიც დაფუძნებულია უელსში და მუშაობს საერთაშორისო მასშტაბით. ის გამოსცემს ნოვატორულ საშემსრულებლო ნამუშევრებს, აწყობს სესიებს, კონფერენციებს და აწარმოებს საერთაშორისო მნიშვნელობის გაცვლით პროგრამებს. გამოსცემს და აქვეყნებს თეატრალურ ნიგნებს. მისი წინამორბედი, კარდიფის ლაბორატორიული თეატრი დაარსდა უელსში 1974 წელს. ჩვენ მრავალი წლის განმავლობაში ვუფრთხილდებოდით ჩვენს ფასეულობებს. 1996 წელს CPR გადავიდა აბერტეისში და შეუერთდა უელსის უნივერსიტეტს, რომლის შესანიშნავი შესაძლებლობების გამოყენებით, ახორციელებს უფრო მეტ საერთაშორისო პროექტებს დასავლეთ უელსში,

საშემსრულებლო კვლევის ცენტრის მრავალ საკითხთაგან პროგრამა „ურთიერთობის ფორმები“ არის საერთაშორისო კონფერენციების სერიათა გაგრძელება, რომლის მიზანია განიხილოს კვლევითი სამუშაოების არსი და სხვადასხვა დისციპლინების კავშირი და დაპირისპირება საშემსრულებლო სწავლებასთან, ჩაატაროს კრიტიკული დებატები. სერიის პირველი შვიდი მოვლენა იყო: თეატრი, ანტროპოლოგია და თეატრი-ანტროპოლოგია (1988); შემსრულებლობა, რიტუალი და შამანიზმი (1993); შემსრულებლობა, საჭმელი და კულინარია (1994); შემსრულებლობა, ტურიზმი და იდენტურობა (1996) და შემსრულებლობა, წარსული და მხარე (1998), რომელიც არქეოლოგიებთან მუშავდებოდა. სამომავლო თემებს წარმოადგენს: შემსრულებლობა, სახელეები და ბალები: შემსრულებლობა, ჯანმრთელობა და მედიცინა. თქვენ შეიძლება გაგიკვირდეთ, რა კავშირი აქვს ამ ყველაფერს ქართულ მრავალხმიანობასთან. სწორედ ამ სერიის მე-5 შეხვედრაზე: „შემსრულებლობა, საკვები და კულინარია“, მოვინვიეთ პირველად ედიშერ გარაყანიძე და იოსებ ჟორდანია უელსში, რათა ადგილობრივ მომღერალთა გუნდთან მუშაობით ჩამოეყალიბებინათ ქართული სიმღერების რეპერტუარი, შემდეგ კი მონაწილეობა მიეღოთ ქართულ სუფრაზე, როგორც თამადებს, წვეულების მასპინძლებსა და გუნდის ხელმძღვანელებს. კონფერენციის მიზანი იყო, განეხილა თემები, რომლებიც ასახავდა მსგავსებას საკვებს, მის მომზადებასა და სამზარეულოს შორის. ჩვენ გვინდოდა ერთად მოგვეყარა თავი სხვადასხვა კულტურის წარმომადგენლების, მზარეულების და მეცნიერებისათვის და მათთან გვეთანამშრომლა. ჩვენ დავპირდით, რომ მონაწილეები ისიამოვნებდნენ იმ სანახაობით, როცა მოხდებოდა საკვებისა და მისი მომზადების, თეორიისა და პრაქ-

ტიკის გადაკვეთა. კონფერენციის პროგრამა მოიცავდა საკვების მომზადების დემონსტრაციას, აგრეთვე სამეცნიერო ნაშრომებს, ფილმებს, ტრადიციულ ბანკეტში მონაწილეობას, არაჩვეულებრივ ნადიმებსა და დელიკატესებს.

რამდენიმე ფრაზა, რომელიც გამოცხადდა კონფერენციის ანონსში, წაიკითხა ჩემმა ძველმა მეგობარმა და კოლეგამ – ნიგელ ვატსონმა. მან დამირეკა და მკითხა – „რა სახის ბანკეტებისა და ნადიმების მოწყობას აპირებთ? შემოიძლია მოგიყვებოდა ქართული სუფრის ტრადიციების შესახებ“. ჩვენ რამდენიმე საათში შევხვდით ერთმანეთს.

ნიგელ ვატსონი თბილისში 1993 წლის დასაწყისში იმ მიზნით ჩამოვიდა, რომ განეგრძო მუშაობა რუსთაველის თეატრთან. ბედის უკუღმართობის გამო მან ვერ შეძლო თავისი პროექტის განხორციელება, მაგრამ რამდენიმე კვირის შემდეგ, ბედნიერი შემთხვევის წყალობით, ეწვია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიას. აქ იგი შეხვდა ედიშერსა და იოსებს და მთლიანად ჩაეფლო ქართულ პოლიფონიაში. იგი ეწვია ბევრ ქართულ სუფრას. ამბები, რომელსაც იგი ყვებოდა არაჩვეულებრივ და გასაოცრად მდიდარ სტუმარ-მასპინძლობაზე, ღვინოებზე, საჭმელზე, რომლებიც შერეული იყო მძაფრ გრძნობებთან, ხიფათთან და სათავგადასავლო მოგზაურობასთან, მარკო პოლოს მახსენებდა. ნიგელმა მოგზაურობიდან ჩამოიტანა დიდი გატაცება, რომელსაც ვერც ერთი ჩვენთაგანი ვერ იზინასწარმეტყველებდა.

რამდენიმე დღის შემდეგ, მე გადავწყვიტე გამეშალა ქართული სუფრა, როგორც კონფერენციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წვეულება. ცხადი იყო, რომ ჩვენ გვჭირდებოდა რეცეპტები და პროდუქტები (სხვა რომ არაფერი ვთქვათ მზარეულზე) რათა კერძებს ჰქონოდათ ნამდვილი გემო და არომატი. ეს კი, თავის მხრივ, გულისხმობდა იმ მსახიობების, მეცნიერების და გურმანების შეგროვებას, რომელთაც ცოტა რამ იცოდნენ ქართული სამზარეულოს შესახებ. შემდეგ დადგა ღვინის საკითხი. იყო კი საერთოდ შესაძლებელი გვეშოვნა ქართული ღვინო? და როგორ უნდა წაგვემართა ქართული სუფრა, როდესაც ვიცოდით, რომ ის შეუძლებელი იყო ქართული სადღეგრძელოებისა და სიმღერების გარეშე. შევძლებდით ჩამოგვეყვანა პატარა გუნდი საქართველოდან? ღირდა კი ამის გაკეთება ასეთი მოკლე ვიზიტისათვის? როგორც ხშირად ხდება, შემოქმედებითი მიდგომა არა მხოლოდ აგვარებს მოულოდნელად წამოჭრილ პრობლემას, არამედ ასევე ამოატივტივებს ახალ შესაძლებლობებს. მემკვიდრეობა შეიძლება გამოვიკვლიოთ, მაგრამ ხშირად მისი სათავეები საკმაოდ ბუნდოვანია.

მე ვკითხე ჯოანს – თუ ნიგელი შეძლებს დაგვაკავშიროს მასწავლებლებთან თბილისიდან და ჩვენ შევძლებთ მათ დაპატიჟებას-ჩამოყვანას – უელსში, შეძლებ ჩამოაყალიბო 20-30 კაციანი გუნდი? შეძლებენ ისინი 10 დღის განმავლობაში შეისწავლონ რეპერტუარი? მე მახსოვს მისი პასუხი: დიახ, მაგრამ მომღერლები არ იქნებიან მხოლოდ მამაკაცები და იმედი ნუ გექნება, რომ ვისწავლით ამდენ სიმღერას ასეთ ცოტა დროში.

ერთია, გქონდეს იდეა და ენთუზიაზმი, ხოლო სულ სხვაა, შეძლო მისი განხორციელება. ედიშერისა და სოსოს ჩამოყვანა უელსში დიდ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული, ურთიერთობები იმ დროს გაძნელებული იყო და

საჭირო ვიზებისა და უფლებების მოსაპოვებლად მოსკოვში გვიხდებოდა ჩასვლა. ჩვენი იდეა – გაგვეშალა ნამდვილი ქართული სუფრა, შესაბამისი სიმღერებით, სადღეგრძელოებით, ზუსტი რეცეპტებით, განსაკუთრებული მწვანე ლეულით, ინგრედიენტებითა და სანელებლებით, ბევრს სიგიჟედ ეჩვენებოდა. მე შევხვდი 12 მზარეულზე მეტს, სანამ ვიპოვიდი მზარეულს, რომელიც მზად იყო ამ საქმისათვის. ამ მოვლენამდე 2 კვირის განმავლობაში ის ვარჯიშობდა კერძების მომზადებაში დარა გოლდსტეინის წიგნიდან საქართველოს კულტურისა და გემრიელი საკვების შესახებ – „ქართული ნადიმი“, რათა ენახა, რომელი კერძების შექმნას შეძლებდა 160 ადამიანისათვის.

რატომ არ მივუახლოვოთ, შევცვალოთ ან შევქმნათ რაიმე ჰიბრიდული, შერწყმული საჭმელი, შევძლებთ თუ არა იგივეს გაკეთებას მუსიკაში? როდესაც ტოკიოს ფილარმონიის ორკესტრი ასრულებს ბახს, ცდილობს თუ არა იგი, რომ სხვა კულტურის ნაწარმოები მიუახლოვოს თავის კულტურას, ან ცდილობს თუ არა ჩინეთის ნაციონალური ბალეტი, გაითავისოს კლასიკური ბალეტის მოძრაობები და მიუსადაგოს ისინი თავის საკუთარ კულტურას? ასეთი ადაპტაცია მხოლოდ ზიანს მოუტანს და აზრს დაუკარგავს საქმეს. როგორ ვინყებთ სხვა კულტურის სირთულეებისა და უძველესი ტრადიციის გაგებას, რომელიც ღრმადაა ჩანერგილი მათ სტრუქტურაში? ადაპტაცია და შეცვლა ქედმაღლობისა და ასიმილაციის სტრატეგიის აქტს მაგონებს. განსხვავებულობისადმი პატივისცემა და ამავედროულად, კომპრომისის გარეშე სირთულეების (მოცემულ შემთხვევაში, მუსიკალური სტრუქტურისა და სამზარეულოს), დასაძლევად ბრძოლა კი, შემოქმედებით შეჯიბრს გავს.

სანამ მე ვაგრძელებდი ნადიმისათვის მზადებას, ჯოანმა შექმნა გუნდი. ეს გუნდი მუშაობდა მთელი კვირის განმავლობაში, ხოლო ზოგიერთი მათგანი, ვისაც დრო ჰქონდა, დამატებით მეცადინეობდა. ჯგუფმა ისწავლა სხვადასხვა რეგიონის 18-მდე სიმღერა. ეს იყო სიმღერები, რომელიც შეესაბამებოდა ამ წვეულების სადღეგრძელოებს. კონფერენციის 160 დელეგატი ნასიამოვნები დარჩა არა მარტო ქართული განუმეორებელი სუფრით, არამედ ედიშერის თამაღობითაც, რომლის სადღეგრძელოებსაც თარგმნიდა სოსო. სადღეგრძელოები ითქვა: მშობლების შესახებ, განსაცდელში მყოფებზე, ავადმყოფებზე, მონატრებაზე, მეგობრებზე, მიცვალებულებზე, საქართველოზე. მათ, ვინც სოსოსთან და ედიშერთან მუშაობდნენ, იცოდნენ მათი ქვეყნის სოციალური და პოლიტიკური სირთულეების შესახებ, იმ ბრძოლის, ზიანისა და ძალადობის შესახებ, რის გამოც ჩვენი მეგობრები და მათი ოჯახები მუდმივ შიშსა და გასაჭირში ცხოვრობდნენ. ეს ხალხი ცრემლით იხსენებს ედიშერისა და სოსოს კეთილშობილურ, თანაგრძნობით სავსე სადღეგრძელოებს და მათ მონაწილეობას სიმღერებში, რომელთა უცნაური ინტერვალები და მდიდარი ჰარმონია უკვე ასეთი საყვარელი და ახლობელი გამხდარა მათთვის.

სალამოს ბოლოს ყური მოვკარი ახალგაზრდა თეატრალური პრაქტიკანტის ჩივილს: „წარმომიდგენია, რა ძვირი დაჯდება ქართული გუნდის ჩამოყვანა თბილისიდან დღევანდელი სალამოსათვის – ალბათ საშემსრულებლო კვლევის ცენტრმა უზარმაზარი გრანტი მიიღო „უელსის ხელოვნების საბჭოსაგან...“

ყველა ძალიან განვცვიფრდით, როცა გავიგეთ, რომ ხალხის საკმაოდ დიდ ნაწილს სჯეროდა, რომ მართლაც ნამდვილ ქართულ გუნდს უსმენდა და ამავე დროს, არ გაგვეკვირვებია, რადგან ვაცნობიერებდით, რომ გუნდს მართლაც შესანიშნავი მასწავლებლები ხელმძღვანელობდნენ. ედიშერმა და სოსომ ძალიან დადებითი ატმოსფერო შექმნეს სწავლისა და განვითარებისათვის. ორივე კარგი და მომთხოვნი აღმზრდელი იყო, ისინი ზუსტად და მკაფიოდ ასწავლიდნენ, არ მიდიოდნენ კომპრომისზე და მუშაობდნენ სწორი, ნამდვილი პოლიფონიის მისაღწევად.

თანამედროვე თეატრალურ პრაქტიკაში ინოვაცია არის ის, რასაც ჩემი ცენტრი უელსში გზას უკვალავს და ყველა პირობას უქმნის. მაგრამ ჩვენ ყოველთვის ვამბობთ, რომ გვანტერესებს კავშირი ინოვაციასა და ტრადიციას შორის. ხშირად ჩვენ ხელს ვუწყობთ თარგმანსა და ცვლილებებს სპექტაკლის შექმნის ახალი მეთოდებისა და მიდგომების გათვალისწინებით. მაგრამ ეს პროექტი იყო ვარჯიში აუთენტურობაში, მიუწვდომელის მისაღწევად ბრძოლაში, რადგან ვიცოდით, რომ ეს პატივისცემასა და ჩანაფიქრის განხორციელებას მოგვიტანდა. ანთროპოლოგ ვიქტორ ტერნერის სიტყვებით თუ ვიტყვით, სხვა კულტურის სიმღერების მღერა – ესაა ამ კულტურის შეცნობის დასაწყისი.

რაც შეეხება საჭმელს, გვექონდა 12 განსხვავებული, მათი შორის, რამდენიმე ქართული მადის აღმძვრელი კერძი: ბადრიჯნის ხიზილალა, ისპანახის ფხალი, კომბოსტოს რულეტი ხვეულა, ნითელი ლობიო, თევზი ბრონეულის წვენში, ჩანახი, ტაბაკა, ტკბილეული, ხილის ნამცხვრები და დაშაქრული თხილი.

ეს მართლაც დიდებული იყო!

მაგრამ, სამწუხაროდ, არ იყო ქართული ღვინო, რომელიც ფრანგულს, ავსტრალიურს, თუნდაც უელსურს შეცვლიდა.

თარგმნა ნინო ხიდეშელმა

ქართული სიმღერა უელსში და მის ფარგლებს გარეთ

ნანილი მკორა

ქართული სიმღერისადმი ინტერესის განვითარება 'საზოგადო საზუნდო' მოძრაობასა და საშემსრულებლო მეცადინეობაში

პრეზენტაციის ამ ნაწილში აღწერილი იქნება, თუ როგორ გააღვივა ედიშერ გარაყანიძისა და იოსებ ჟორდანიას თავდაპირველმა ვიზიტმა დიდ ბრიტანეთში ინტერესი ქართული სიმღერისადმი, რომელიც დღესაც გრძელდება. დაისმის კითხვა: რატომ მოიცვა ქართულმა სიმღერამ დასავლეთის „საზოგადო საგუნდო მოძრაობა“ და მაგალითად მოტანილია ჯოან მილზის გუნდი.

ავტორი აღწერს, თუ როგორ გამოიყენა ქართული სიმღერის ელემენტები ახალი თეატრალური ნაშრომების შექმნისას; იგი თავად შეეცდება ახსნას, რა გავლენას ახდენს ქართული სიმღერა და როგორ გახდა ის მისი მოღვაწეობის ნაწილი ხმის დამუშავების პრაქტიკაში.

არიან ადამიანები, რომელთა გამოჩენა ცხოვრებაში მთლიანად ცვლის მის არსს. როცა პირველად ვხვდებით ამ ადამიანებს, ვერ ვფიქრობთ, რომ შეიძლება ასე მოხდეს. ასეთი რამ ჩემს ცხოვრებაში მოხდა მაშინ, როდესაც პირველად შევხვდი და გავიცანი ედიშერ გარაყანიძე და სოსო ჟორდანიას. მე მხოლოდ იმაზე ვზრუნავდი, რომ არ გამეცრუებინა იმედები, როცა ისინი ქართულ ხალხურ სიმღერას შეგვასწავლიდნენ წვეულებისათვის „შესრულება, საჭმელი და კულინარია“. როგორც თეატრის სპეციალისტი, მე მსახიობებს ვამეცადინებ ვოკალში. მრავალი წლის განმავლობაში ვიყავი სიმღერის სესიების ხელმძღვანელი და მართლაც, „კარდიფის ქართული გუნდის“ მონაწილეები ძირითადად ჩემი საერთო სიმღერის კლასის წევრები და ჩემი სტუდენტები იყვნენ. ზოგიერთი მათგანი მეცადინეობის პირველ დღეს ძალიან ნერვიულობდა და მთხოვეს, ედიშერთან და სოსოსთან შეხვედრამდე მათი ხმები დამემუშავებინა. მეცადინეობის 10 წუთის შემდეგ მე დავრწმუნდი – ჩვენი ახალი ქართველი მეგობრები იფიქრებდნენ, რომ ბრიტანელები ძალიან უცნაურები არიან, რომელთაც ურთულესი ჰარმონიის შესასწავლად ოლიმპიური მეცადინეობები სჭირდებათ. იმ დღიდან დაიწყო უჩვეულო მოგზაურობა ახალ მუსიკალურ სამყაროში, რომელიც, ერთი შეხედვით, ეგზოტიკური და უცხო ჩანდა. ეს ყველაფერი თითოეულმა ჩვენგანმა სწრაფად შეიგრძნო, კულმინაცია კი ერთი კვირის შემდეგ გამართული ბრწყინვალე საღამო იყო, რომელიც რიჩარდმა უკვე აღწერა. რატომ დაინტერესდა დიდი ბრიტანეთი საქართველოს ტრადიციული ჰარმონიით, რომელიც ასე გავრცელდა და განვითარდა ამ ქვეყანაში?

ბრიტანულ ტელევიზიაში არის პურის რეკლამა, რომელიც გვეუბნება: „თუ თქვენ მას გემოს გაუსინჯავთ, მაშინ ვეღარ შეჩერდებით“. უმარტივესი პასუხი კითხვაზე, თუ რატომ გვიჩნდება სურვილი ამ სიმღერების შესრულებისა, ის არის, რომ ჩვენ მას უკვე გავუსინჯეთ გემო. საშემსრულებლო

კვლევის ცენტრმა ხმის სესიის ორგანიზება 1980 წლიდან დაიწყო. ჩვენ ვაკეთებთ სესიების ახალი სერია და ლექციები მივუძღვენით ახალი საშემსრულებლო ხმების აღმოჩენას (GIVING VOICE, 1990წ.). ჩვენ ნასიამოვნები და ამავე დროს გაკვირვებულები ვიყავით იმ დიდი ინტერესით ქართული სიმღერებისადმი, რომელიც დამსწრე საზოგადოებამ გამოიჩინა. სასიამოვნოა, რომ ეს ინტერესი კვლავ გრძელდება.

მე და ელენ ჩედვიკმა ვიცოდით, რომ ედიშერი კიდეც რამდენიმე კვირა იმუშავებდა ევროპაში, ამიტომ ვთხოვეთ მას კვლავ ჩაეტარებინა სესიები კარდიფსა და ლონდონში თებერვლის შუა რიცხვებში. ამ ფაქტით ძნელია ქართული სიმღერის განვითარების ზუსტი სქემის დადგენა დიდ ბრიტანეთში. ამ განვითარებას ორი გზა ჰქონდა: პირველი უელსიდან, ხოლო მეორე – ლონდონიდან. უელსში „საშემსრულებლო კვლევის ცენტრმა“ ედიშერი და სოსო მიიწვია Giving Voice-ის პროექტზე 1995 წელს („ხმის გეოგრაფია“). ედიშერი ასევე ჩამოვიდა 1996 წელს „ხმის არქეოლოგიის“ პირველ შეხვედრაზე. რამდენიმე ადამიანმა, ვინც ამ მოვლენებს ესწრებოდა, შესთავაზა ქართველ მუსიკისმცოდნეებს, მიეღოთ მიწვევა და გაეღრმავებინათ ქართული სიმღერის განვითარება დიდი ბრიტანეთის დანარჩენ ნაწილებში და უელსის ფარგლებს გარეთ, აგრეთვე ინგლისში, შოტლანდიასა და ირლანდიაში. ერთხელ ელენმა ედიშერი მიიწვია ნაციონალური თეატრის სტუდიაში (ლონდონი). ალბათ, უცნაური ფაქტია, რომ ყოველი მიწვევის ინიციატორი თეატრის ორგანიზაცია იყო და არა მუსიკალური ინსტიტუტი.

1996 წელს Giving Voice-ზე ედიშერმა მოგვმართა მე და რიჩარდს წინადადებით, შეგვექმნა სამუშაო წიგნი ქართული მრავალხმიანობის შესახებ, რომელიც განკუთვნილი იქნებოდა დასავლეთ ევროპის მომღერლებისათვის. ჩვენ შევუთანხმდით CPR-ს, რომ ის დაბეჭდავდა წიგნს და იქნებოდა ცენტრის „შავი მთის პრესის“ სერიის ერთ-ერთი ნაწილი. მომდევნო წლებში მე და ედიშერი რეგულარულად ვმუშაობდით ამ წიგნზე, რომელსაც მან „99 ქართული ხალხური სიმღერა“ დაარქვა. მანვე დაწერა წიგნის წინასიტყვაობა და CPR დათანხმდა დაეფინანსებინა მისი გადათარგმნა. 1997 წელს ჩვენ ვთხოვეთ ედიშერს რამდენიმე დღით დარჩენა, რათა გვესაუბრა წიგნის შესახებ და ჩაეტარებინა სესია აბერვისში. სესიის დროს ჩემი ანსამბლის წევრებს საშუალება მიეცათ, რომ თვით ედიშერს ესწავლებინა მათთვის სიმღერები. ისინი არასოდეს დაივინწყებენ ედიშერის სწავლების უბრალო და სასიამოვნო მანერას.

ნოემბერში ჩვენი შეხვედრა არაჩვეულებრივი იყო. ჩვენ განვაგრცეთ წიგნის შექმნის გეგმა და გადავწყვიტეთ, სიმღერები ჩაგვეწერა კომპაქტურ დისკებზე და დაგვეერთო მაგალითები, რუკები, სურათები და ვიზუალური მასალა. ედიშერი დარწმუნებული იყო, რომ ეს მართლაც სასარგებლო იქნებოდა. მან თქვა: „ეს წიგნი არ არის განსაზღვრული ეთნომუსიკოსებისათვის. ეს არ არის ტექნიკური ან აკადემიური წიგნი. ეს არის დასავლეთის მომღერლებისათვის, ვისაც სურვილი აქვს ისწავლოს ქართული ხალხური სიმღერები და იცოდეს მათი მნიშვნელობა, წარმომავლობა, შესრულების სტილი და სხვ.“.

იმ პერიოდში ედიშერი ძალიან დაკავებული იყო და წიგნზე მუშაობის დრო არ ჰქონდა. დროის უქონლობის მიუხედავად, ჩვენ „მთიების“ სამომავ-

ლო გეგმებზე ვისაუბრეთ – „მთიების“ Giving Voice-ზე ჩამოსვლაზე 1999 წელს. ცოტა ხანს ეს მხოლოდ ოცნება იყო: გვყოლოდა მთელი გუნდი პროექტზე. „ხმის ღვთაებრიობა“ (A Divinity of the Voice) – შესანიშნავი კონტექსტი იყო მათ მოსაწვევად.

სამწუხაროდ, ეს ოცნება აუხდენელი დარჩა. „მთიები“ 1999 წელს Giving Voice-ზე ედიშერის გარეშე ჩამოვიდა. ამის მიზეზი გახლდათ მისი უდროო ტრაგიკული სიკვდილი მეუღლესთან და ქალიშვილთან ერთად (1998 წლის სექტემბერი). ამ საშინელი ფაქტის შემდეგ, როცა ოდნავ გამოვედით შოკიდან, ჩვენ გადავწყვიტეთ, რომ ბოლომდე მიგვეყვანა მისი დაწყებული საქმე. 1999 წლის Giving Voice-ის კონფერენციაზე ჩვენ მივიწვიეთ სოსო ჟორდანიას. მე და რიჩარდმა სოსოსთან, „მთიებთან“, ელენ ჩედვიკთან და კაროლინ ბისელთან ერთად შევიმუშავეთ ნიგნის გაგრძელებისა და დასრულების გეგმა, რომლის დაბეჭდვაც გვინდოდა ედიშერის ხსოვნის უკვდავსაყოფად, აგრეთვე იმისათვის, რომ ის ნამდვილად საჭირო იყო. მიუხედავად მრავალი წინააღმდეგობისა და სირთულისა „99 ქართული ტრადიციული სიმღერა“ მალე დასრულდება და იმედი გვაქვს, რომ ის მზად იქნება 2003 წლის ბოლოს.

თავის შენიშვნებში ქართული სიმღერის სესიისათვის, ედიშერი წერდა: „ყველას, გამონაკლისის გარეშე, სიმღერის უნარი აქვს, ისევე როგორც სიცოცხლის, ტირილისა. ეს ღმერთისგანაა. უმრავლესობა მხოლოდ მაშინ მღერის, როცა მარტოა, რადგან ერიდება სხვასთან ან სხვისთვის მღერა. ეს იმ სიამოვნების ნახევარია, რასაც მუსიკა გვაძლევს ერთად სიმღერის დროს. ამ დროს ჩვენ საშუალება გვაძლევს, ვიფიქროთ სხვა ადამიანზე, გავილოთ მისთვის რაიმე, და ამავე დროს, თვითონ ვიპოვოთ ამაში სიამოვნება. თქვენი და ჩემი სიამოვნება ერთად – ბედნიერებაა“.

რიჩარდის მსგავსად, მე არ ვარ ეთნომუსიკოლოგი. მე ბუნებით მომღერალი ვარ, ხოლო პროფესიით თეატრალური რეჟისორი და ვკითხულობ ლექციებს ხმასა და შესრულებაზე. რატომ გავაგრძელე პირველი ექსპერიმენტის შემდეგ სიმღერების შესწავლა და მათი გამოყენება 1994 წელს?

სიმღერების მნიშვნელობა მხოლოდ მათ „შესრულებაზე“ არ არის დამოკიდებული. ისინი ეკუთვნიან საზოგადოებას და აღბეჭდილი არიან ადგილის, კუთვნილებისა და თვითმყოფადობის გრძნობით. ისინი იმ რეგიონის ისტორიისა და მითოლოგიის გაგრძელებაა, რომლიდანაც მოდიან. ის, რაც ამ სიმღერებს ბრიტანეთის ბევრი სიმღერისაგან განასხვავებს, გახლავთ ის ფაქტი, რომ ისინი განაგრძობენ არსებობას, ანუ მათ ასრულებენ. თუმცა, შესაძლოა, შესრულების მიზანი და გარემოება ყოველთვის პირველადი არ იყოს, მთავარი ისაა, რომ ისინი ჯერ კიდევ იკავებენ ადგილს ყოველდღიურ ცხოვრებაში, სუფრასთან და გამოხატავენ საზოგადოების იმედებს, გრძნობებს და სიმპათიებს. ბევრმა ჩვენმა სიმღერამ დიდი ხანია დაკარგა პირდაპირი კავშირი იმ ცხოვრებასთან, რომელსაც ახლა ვწევით, მათ იცნობენ და ასრულებენ მხოლოდ სპეციალურ ხალხურ კლუბებში, საზოგადოების იმ მცირე ნაწილისათვის, რომელიც დაინტერესებულია ხალხური სიმღერით. რა თქმა უნდა, ეს სიმღერები ჯერ კიდევ გვახსენებენ, გადმოგვცემენ ჩვენი წინაპრების ხმებს, მაგრამ ეს შორეული და უმეტესად ინდივიდუალური, სოლო ხმებია. ჩვენ უძველესი პოლიფონიური ტრადიცია

არ გაგვაჩნია, უელსში ერთადერთ ხალხურ ჰარმონიას წარმოადგენს „*plyg-ain*“ (საშობაო სიმღერა, რომელსაც სწავლობდნენ სმენით და მემკვიდრეობით გადასცემდნენ ოჯახებს). ამ სიმღერას ასრულებდნენ უელსის რამდენიმე ნაწილში შობის დილას, ბიბლიური ტექსტის რიტმული გალობით. უფრო საინტერესო ჰარმონია განვითარდა უელსში ხმისა და ინსტრუმენტის ურთიერთქმედებით, ვიდრე ხმის ხმასთან ურთიერთქმედებით. ჰარმონიული სიმღერების დიდი ნაწილი საეკლესიოა და ვიქტორიანული დროისაა, ხშირად წერილობითი, ვიდრე ზეპირი. როცა ერთხელ მოვისმენთ ქართული ტრადიციული სიმღერის ჰარმონიას, ჩვენ ვგრძნობთ მის საჭიროებას, სიმღერები გვესაუბრებიან. შესაძლოა, ისინი იმ მოთხოვნილებას აკმაყოფილებენ ჩვენში, რასაც სოლო მელოდია, როდენ ლამაზიც უნდა იყოს, ვერ დააკმაყოფილებს.

ბოლო 30 წელია ბრიტანეთში არსებობს „საზოგადო საგუნდო მოძრაობა“, რომლის კარი ღიაა ყველა მსურველისათვის. ამ მოძრაობის წევრები არ არიან პროფესიონალი მომღერლები და ძირითადად მღერიან *a capella*. ამ გუნდის რეპერტუარი შედგება მსოფლიოს მრავალხმიანი ხალხური სიმღერებისაგან. ეს სიმღერები არ საჭიროებენ კარგ, დამუშავებულ ხმებს და მათი შესწავლა ხდება სმენით. მათ სჭირდებოდათ „ბუნებრივი ხმები“. ეს სიმღერები არ იწერებოდა ქალაქზე, არამედ გადაეცემოდა სმენით. ისინი არ საჭიროებდნენ დროის მკაცრ შეგრძნებას, რომელიც ტექნიკურად იყო აღსაქმელი, მაგრამ მოითხოვდნენ პულსაციის, ჯგუფური სუნთქვის ან ცეკვის და მოძრაობის რიტმულ შეგრძნებას, რომელიც სიმღერას მიეკუთვნებოდა. ეს სიმღერები იყო სულებისა და გულების შეერთება. საზოგადო გუნდები თავისუფალი იყო რაიმე შეზღუდვებისაგან.

უელსი ყოველთვის იწონებდა თავს ძლიერი გუნდის, ჰარმონიის ტრადიციებით, მაგრამ ეს ტრადიციები ძალიან ძველი არაა. დათარიღებულია XVIII-XIX საუკუნეებით და მოდის მოძრაობიდან *Methodist Religious Revival* („მეთოდისტთა რელიგიური აღმავლობა“). ეს იყო შედეგი სასოფლო საზოგადოების საბოლოო განვითარებისა უელსში, რის შედეგადაც ჩამოყალიბდა მაღაროელ მამაკაცთა დიდი გუნდები. მათი სიმღერები იყო უელსის ჰიმნები, სამი ან ოთხხმიანი ჰარმონიით, ზოგიერთი მათგანი ეფუძნებოდა ტრადიციულ ხალხურ მელოდიებს. ახლა უელსში ქალთა გუნდებიც არსებობს. ზოგი კვლავ პოპულარულ ხალხურ სიმღერებს ასრულებს, თუმცა ისინი მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისზე ძველი არაა და მათი რეპერტუარი მოიცავს ფრაგმენტებს მიუზიკლებიდან და საგუნდო ვერსიების პოპულარულ სიმღერებს, აგრეთვე ძველ უელსურ ჰიმნებს. არც ამ გუნდებს, არც ამ იშვიათ ხალხურ ჰარმონიას შეუძლია შექმნას ისეთი პირობები, რომელშიც თანამედროვე უელსის ჩვეულებრივი მომღერლების მზარდი რაოდენობა იგრძნობს მონაწილეობის მიღების რეალურ შესაძლებლობას.

როცა პირველად მოვისმინე ქართული სიმღერა, მაშინვე მივხვდი, რომ ამ სიმღერებს ჩემი საზოგადო გუნდის მომღერლებისათვის განსხვავებული და მნიშვნელოვანი გამოცდილების შეთავაზება შეეძლო. ქალებისათვის, რომლებმაც სიმღერა არაბუნებრივად მაღალი სოპრანოთი დაიწყეს (რაც ჩვენი სკოლისა და სიმღერის მასწავლებლების საეკლესიო გუნდების მომღერლების კლასიკურ რეპერტუარშიც აისახა), სასიხარულოა ისეთი ღრმა ტონის – შუა

ხმისა და ბანის, ან უმაღლესი ხმის ალება, რომელიც არასოდესაა ქალისათვის მაღალი, რაც საშუალებას აძლევს დაუმუშავებელ ხმას, იმღეროს დაძაბულობის, ზედმეტი დაჭიმვის გარეშე და თავდაჯერებულობის გრძნობით. მაგრამ, ყველაფერზე მაღლა დგას სიმღერების ნყოფა, რომლის უგულუბელყოფაც არ შეიძლება: ინტერვალები; რიტმული კონსტრუქციების ურთიერთქმედება; ჰარმონიების თვისებები, რომლებიც გულსა და ემოციებს ღრმად ეხება – ეს ის ფაქტორებია, რომლებიც ქართულ სიმღერებს ასეთი მდიდარი შესწავლისა და განვითარების საგანს ხდის მომღერლებისა და შემსრულებლებისათვის. მღერის მიზანია სიმღერების შესრულება ზუსტ ადგილას და მომენტში. შემდეგ უკვე იგრძნობა სიამოვნება. სიმღერა ხომ თავისთავად გაცემისა და მიღების პროცესია.

მე შეგახსენებთ ედიშერის წინასიტყვაობას „მთიების“ ლაზერული დისკიდან, რომელშიც ის ანსამბლის ჩამოყალიბებაზე საუბრობს: „თავდაპირველად, ჩვენ არც კი ვფიქრობდით, შეგვექმნა დასი. ერთი, რაც გვსურდა, ეს იყო ერთად მღერა და მართლაც კარგი რამ არის იმღერო მეგობრებთან ერთად. სხვა დასებისაგან განსხვავებით, ჩვენ არ ვეძებთ კარგ მომღერლებს. ჩვენ ვართ მეგობრების წრე, რომლებსაც გვიყვარდა სიმღერა და შემდეგ გავერთიანდით. „მთიებში“ არ არიან პროფესიონალი მუსიკოსები. გენიალური ხალხური მუსიკა არ საჭიროებს პროფესიულ მუსიკალურ განათლებას. მე პროფესიონალი მუსიკოსი ვარ და ყოველთვის მშურს ჩემი მეგობრების, რომლებიც თავისუფალნი არიან აკადემიური ნორმებისაგან“.

ბევრი თეატრალურ შემსრულებელთაგანი, ვისთანაც მე მიწევს მუშაობა, გრძნობს, რომ არ არის კარგი შემსრულებელი. საკუთარი თავისადმი უნდობლობა მოქმედებს ხმის ხარისხსა და დიაპაზონზე. როცა ჩემს გუნდთან ქართულ სიმღერებზე ვმუშაობ, მე მათ პატარა ფრაზებით ვასწავლი, რომ შეძლებისამებრ გაიგონ ტონალობა, შეიგრძნონ ინტერვალები და რიტმული კონსტრუქციები, რომლებიც სიმღერაშია გამოყენებული. მაგრამ დიდი სიამოვნებაა, როცა ისინი ამ სიმღერებს თავიდან ბოლომდე ასრულებენ. მას, ვისაც ეშინია, რთული ეჩვენება იგი, რადგან მხოლოდ სიმღერის ერთ პატარა ნაწილს იმახსოვრებს. სწავლება ძირითადად მიმდინარეობს სმენით და მე ახლო ურთიერთობა მაქვს გუნდთან. ის სტუდენტები, ვისაც არასოდეს უმღერია ხმის მთელი დიაპაზონით, ანუ, ნამდვილად არასოდეს უმღერიათ, უეცრად გრძნობენ სურვილს, ჩაუღრმავდნენ და გამოიკვლიონ ხმის ძლიერი და ფართო შესაძლებლობები. ის, ვისაც სიმღერა ძნელი ეჩვენებოდა, მიხვდა, რომ ხმის გამოყენება მართლაც ფიზიკური მოვლენაა. ცნობილი ინგლისელი პოეტის, ჩოსერის სიტყვებით რომ ვთქვათ:

*ხმა არის, მაგრამ სმენა არ არის
და ყოველი სიტყვა, რომელიც ოდესმე თქმულა
ხმამაღალი ან უწყინარი, ბოროტი ან კეთილი მატერიაა
ხოლო სმენა, როგორც ცეცხლი არ არსებობს კვამლის გარეშე,
ისე ხმა არ არსებობს სმენის გარეშე.*

(ჯეფრი ჩოსერი: დიდების სახლი, 1375)

ის, ვინც გრძნობს, რომ სიმღერას არაფერი აქვს საერთო თამაშთან, აანალიზებს მთელი ხმის ძალას, ცდილობს ურთიერთობა დაამყაროს ღია, ბუნებრივი მღერით, ის გრძნობს პულსსა და სუნთქვას, ღრმა ემოციურ კავშირს სიტყვებსა და ჰარმონიებთან, რომლებიც განვითარდება და გასაგები გახდება ამ სიმღერებზე მუშაობის მეშვეობით.

სანამ მე დავიწყებდი ქართული სიმღერების ჩართვას ჩემს საშემსრულებლო მეცადინეობაში, სხვადასხვა სავარჯიშოებს ვიყენებდი:

- სმენითი უნარის გაუმჯობესება.
- ბუნებრივი ურთიერთობა სხვა შემსრულებლებთან.
- სხვა მსახიობების რიტმთან და სუნთქვასთან შეწყობა.
- სხვა მსახიობთა ემოციების ცვალებადობასთან სწრაფი კავშირი.

როცა მე ქართულ ხალხურ სიმღერებზე ვმუშაობ, ერთი სიმღერის შესწავლა მეცადინეობის მთელ სივრცეს მოიცავს. თუ მე შემდეგ სიმღერას ფიზიკურ მოქმედებას, ხარისხსა და სიტუაციას ვუკავშირებ, საშემსრულებლო ტექნიკა უფრო ადვილად ვითარდება და სტუდენტი დიდ წარმატებას აღწევს. სტუდენტებს ერვენებათ, რომ უბრალოდ, სიამოვნებით მღერიან ერთად.

ქართული სიმღერისადმი ინტერესი სულ უფრო მეტად მიმძაფრდება. „მთიების“ ვიზიტმა დიდ ბრიტანეთში, მათმა შესრულებამ და მეცადინეობამ გიგი გარაყანიძის ხელმძღვანელობით, საშუალება მოგვცა, გავცნობოდით „მთიების“ შემსრულებლების ახალ თაობას. სწორედ „მთიების“ და სხვა ქართული ანსამბლების ვიზიტებმა გააღრმავეს და განავითარეს ქართული ხალხური სიმღერისადმი ინტერესი დიდ ბრიტანეთში.

უკანასკნელი საქველმოქმედო აქცია ელენის ხელმძღვანელობით გახლდათ Water Aid ტემზის ფესტივალზე ლონდონში. მასში მონაწილეობა მიიღო ქართული სიმღერის შემსრულებელმა 350-ზე მეტმა კაცმა 25 საზოგადო გუნდიდან. ამ ფესტივალში მონაწილეობა მიიღო აგრეთვე ჩემმა და ვენის მენლის გუნდმა, რომელიც თბილისის სიმპოზიუმის მონაწილეცაა.

მე დარწმუნებული ვარ, ედიშერი გახარებული იქნებოდა, რომ სცოდნოდა: ის პატარა ცეცხლი, რომელიც მან და სოსომ დაანთეს, დღეს უფრო ძლიერ ანათებს. და სწორედ ეს ცეცხლი გვანათებს და გვათბობს უელსის ცივ დღეებსა და ბრიტანულ ბნელ ღამეებში. გაერთიანებული სამეფოს ქართული სიმღერის მომღერლები მადლობელნი არიან და კვლავაც დიდი ენთუზიაზმით სწავლობენ, უსმენენ, ესწრაფვიან ქართულ სიმღერებს და ითავისებენ ამ ტრადიციებს, როგორც საკუთარს.

RICHARD GOUGH

GEORGIAN SONG IN WALES AND BEYOND

PART I

AN ACCOUNT OF BEGINNINGS, IMAGININGS AND SAVOURING

This presentation, illustrated by video, slides and song recordings, will trace the impact and development of Georgian song in Wales. It will reflect on singing, specifically singing songs from another culture, as a vehicle for mutual understanding and exchange; it will consider the establishment of traditions within tradition, (Wales is itself a 'land of song') and how knowledge is transmitted. It will map an enthusiasm, and reveal the consequences of ancient polyphony sung with passion, for communities in Wales but also for performance training.

In 1994 Richard Gough, the Director of The Centre for Performance Research, Wales, invited Edisher Garakanidze and Joseph Jordania to a conference in Cardiff. The conference was not a gathering of ethnomusicologists, or even a conference about music- it was about food. It was 'Points of Contact: Performance, Food and Cookery', exploring the piquant analogies between cooking and performance and the theatricality of food. As one event amongst many, the plan was to stage a Georgian Feast for conference delegates, complete with a toastmaster, Georgian table songs and twelve courses of food, carefully prepared following the recipes of food historian, Darra Goldstein. This part of the presentation outlines how and why that Feast was staged, the aspiration that lay behind it and the implications that arose from it.

Before we begin I should like to thank the Tbilisi State Conservatoire for the invitation and the opportunity to be here amongst you

Georgia has existed in my imagination for many years; I began to collect recordings of music from around the world in the mid 70's, my interest was mainly in the human voice and the extraordinary range of possibilities, solo and choral, acapella and accompanied. From the hunting calls of the Baku Pygmy to the song games of the Inuit of Greenland, from the Wayang Operas of Java to the waulking songs of Scotland, from the mouth music of Tuva to the yodelling of the Solomon Isles, I avidly collected not as a musician nor as an ethnomusicologist simply as an enthusiast curious to hear the whole wide world and the worlds of song within it; their differences and similarities. The collection now exceeds over 2,500 discs, tapes and CDs but within the first 50 vinyl discs bought somewhere around 1977 was an extraordinary recording of Georgian Polyphony, the first playing of which I still recall as a moment suspended in time.

In an opening address to one of Joan's Giving Voice conferences, An Archaeology of the Voice, I once asked if we could imagine the vocal folds of a nation, the vocal folds that form and help define a culture, I had in mind this early encounter with Georgian Polyphony where the sounds not only enthrall and excite but function as a sort of aural epiphany, an illumination through sound - a sonic/acoustic immersion of harmonies and dissonance - to an ancient world of unbroken tradition, where the vocal folds unfold and wrap around you - a polyphonic embrace!

So you know now that the polyphonies of Georgia have resonated in my heart

and mind for over 25 years but you also know that I am neither a musician nor an ethnomusicologist. So why is it such a privilege for me to be here and to finally arrive in your beautiful country. I am a theatre maker; I direct performances and construct research projects. I will try to outline the journey that brought me here and generated other imaginings and evocations of Georgia in my home country – Wales.

In addition to being Senior Research Fellow in The University of Wales, Aberystwyth and General Editor of the quarterly journal *Performance Research* my primary responsibility is Artistic Director of the Centre for Performance Research. Formed, as an educational charity in 1988, by Judie Christie, and myself The Centre for Performance Research (CPR) is a multi-faceted theatre organisation based in Wales and working internationally. The CPR produces innovative performance work; arranges workshops, conferences, lectures and master classes; collaborates and exchanges with theatre companies of international significance; publishes and distributes theatre books and runs a multicultural performance resource centre. Its predecessor, Cardiff Laboratory Theatre, was founded in 1974, and for many years we cherished the values of being small, independent and maverick, based in Wales and working internationally. Whilst these values continue to motivate the company, in 1996 CPR moved to Aberystwyth forming a joint venture with the University of Wales, Aberystwyth. Now working in close association with the department of Theatre, Film and Television Studies, the CPR is developing and staging more of its international projects in West Wales, using the excellent facilities of the university.

The CPR's main aims are:

- *To develop and improve the knowledge, understanding and practice of theatre in its broadest sense, to affect change through investigation, sharing and discovery and to make this process as widely available as possible.*
- *To focus upon contemporary practice, to investigate the sources and context of current experimentation and the relationship of innovation to tradition*
- *To integrate theory and practice*
- *To dig to discover origins and roots, to push and pioneer, to extend boundaries, perception and possibilities*

Committed to creating exchange and development opportunities for theatre practitioners, students, academics and others, from the UK and beyond, the programmes of work combine:

- *Cultural co-operation, collaboration and exchange*
- *Practical training, education and research*
- *Performance, production and promotion*
- *Documentation and publishing*
- *Information and resource*

These programmes embrace a wide range of activities:

- *Innovative performance work;*
- *Workshops, conferences, lectures and master classes,*
- *Collaborations and exchanges with theatre companies of international significance;*
- *Publication and distribution of theatre books and journals*
- *Archiving and development of a multicultural performance reference library*

Of the many strands of the Centre for Performance Research programme Points of Contact is a continuing series of international conferences that aims to generate investigation, critical debate and cross-disciplinary approaches to performance studies through contact and confrontation with other disciplines. The first seven in the series have been Theatre, Anthropology and Theatre-Anthropology (1988), Performance, Nature and Culture (1989), Performance, Politics and Ideology (1990), Performance, Ritual and Shamanism (1993), Performance, Food and Cookery (1994), Performance, Tourism and Identity (1996) and Performance, Past and Place (1998) which worked with archaeologists. Future themes include Performance, Homes and Gardens and Performance, Health and Medicine. You may well be wondering how does Georgian polyphony relate to any of that!

It was within the context of Points of Contact 5: Performance, Food and Cookery that we first invited Edisher Garakanidze and Joseph Jordania to Wales, first to establish though a workshop with a local group of singers a repertoire of Georgian songs and then to participate as Toastmasters, Master of Ceremonies and choir leaders in a fabulous Georgian feast.

We had identified the scope, scale and themes of the conference/festival in mid 1993. The conference was to explore themes that are reflected in the overlap between performance food and cookery, theses include: food in performance and food as performing art; the performative in cookery, its staging in the kitchen and at the table; the processes in cooking and performance making, exploring piquant analogies and correlations; the theatricality of food, the table as stage and food as a model for theatre, multisensory, processual and communal. We wanted to bring together artists, chefs and scholars from several cultures in an interdisciplinary collaboration. And we promised that participants would enjoy an immersion experience at the intersection of food and performance, theory and practice. The conference programme was to include: cooking demonstrations; workshops and performances that involve food, cooking and eating; scholarly papers (which ranged from the staging of Napoleons' Banquets to The Divine Role of Fasting to the Aesthetics of Taste), films and illustrated talks, participation in traditional banquets, unusual feasts and provocative food events.

It was the last few phrases declared in an early announcement for the conference that caught the eye of an old friend and colleague Nigel Watson. He telephoned me and asked "what sort of unusual feasts and traditional banquets are you planning, can I tell you about the Georgian Table Feast tradition". We met within hours.

Nigel Watson had travelled to Tblisi earlier in 1993 within the intention of following the work of the Rustavelli Theatre Company, by a strange twist of fate he was unable to progress his project within theatre and finding himself stranded in Georgia for several weeks took the opportunity to visit the Tblisi State Conservatoire. It was here that he was to meet Edisher and Josef, immerse himself in Georgian polyphony and have the great good fortune to be a guest at several Table Feasts. The stories he told of extraordinary and generous hospitality of abundant and unceasing wine, food and song all mixed with a sense of danger, adventure and serendipity made me think of Marco Polo. Nigel had indeed been on a journey and what he

brought back was about to ignite a passion that none of us could have predicted.

Within days I was determined to stage a full Georgian Table Feast as one of the main evening banquets for the entire assembled conference. It was clear that we needed to find recipes and source produce (not to mention a chef!) in an attempt to produce authentic tastes, textures and aromas, in itself this was going to be a revelation to a gathering of artists, scholars and gastronomes who had little knowledge of the great cuisine of Georgia. Then there was the question of wine; was it possible to obtain Georgian wine, the great reds of the Caucasus, and how could we arrange the evening knowing that many courses would be required for toasts and singing. And what about the singing? Could we bring a small choir from Georgia? Would it make any sense for such a short visit? As is so often the case the creative solution not only solves the immediate problem but also gives rise to new opportunities, a legacy can be traced but often its origins are obscure. With regard to Georgian singing in Wales the moment of inception remains clear; I recall asking Joan 'if Nigel could introduce us to teachers from Tblisi and if we could invite them and bring them to Wales, could you form a choir of twenty to thirty singers and could they learn a repertoire in the first ten days of January and sing them during a feast comprised of many courses?' I remember her response, yes but they will not all be men and do not expect us to learn many songs in such a short period.

To have the idea and enthusiasm is one thing to realise it is quite another, just to get Edisher and Joseph to Wales was quite a task, as you will recall in those days communications were difficult and slow and even to get the correct visas and permissions required a visit to Moscow. The idea to evoke a Georgian Feast through an attempt at authenticity, correct songs, appropriate toasts, exact recipes, specific herbs, ingredients and spices, seemed crazy to many. I met over twelve chefs before I found one who was prepared to try his best and then for two weeks in advance of the event he cooked from Darra Goldstein's book on the vibrant culture and savoury food of Georgia 'The Georgian Feast' trying to see which he could do and which ones he could create for 160 people.

Why not just approximate, translate or mutate, why not create some hybrid or fusion food, would we do that with the music? When the Tokyo Philharmonic plays Bach do they say well it is from another culture let us just approximate the sounds or the National Ballet of China adapt the movements of a classical ballet out of convenience to suit their own culture; such adaptation and approximation would traduce the enterprise and render it meaningless. It seemed to me that it was within the challenge to reproduce the unfamiliar - the polyphonies, their harmonies and dissonance and the taste, textures and aromas of the food, that the lessons of understanding were to be learnt. How do we begin to understand the complexities of another culture and the ancient knowledge imbedded deep in their structure? To adapt and mutate, worst still too approximate seems like an act of arrogance a strategy of assimilation, to respect otherness and difference and then struggle to attain without compromise the difficulties, in this case of musical structure and cuisine, seems more like a constructive encounter.

Whilst I continued to make preparations for the Feast Joan assembled a choir. The group worked a weekend and five evenings together, several of them, who could

arrange the time, also worked a few afternoons and by the following Saturday, the group had learned 18 Georgian songs from different regions. These were sung following the appropriate toasts at the feast on Saturday evening. The 160 conference delegates enjoyed – not an authentic Georgian feast of course, for how could this be unless we were in Georgia, but an evocation of such a feast, given a particular poignancy by Edisher acting as the traditional tamada (toastmaster), and Joseph translating each of the beautiful poetic speeches he made: for parents; for those in trouble or who were ill; for missing loved ones; for friends; for those who have died and we remember; for Georgia herself. Knowing the social and political difficulties, there had been and which continued at the time in Georgia, the strife, damage and depravation which had put our friends and their families under such pressure and filled them with myriad fears for many months, those who had worked along side ‘Eddi’ and ‘SoSo’ felt moved to tears by these compassionate and generous toasts, and by their participation in the songs whose strange intervals and rich harmonies, had now become loved and even familiar.

During the last stages of the evening a fellow theatre practitioner was overheard complaining:

“Just think what it cost to bring this Georgian Choir over from Tblisi for this evening- the CPR must have had a huge grant from the Welsh Arts Council...”

We were all astonished to realise quite a few people had thought they were hearing a genuine Georgian choir, and at the same time not surprised because we realised the group had been led by superb teachers. Edisher and Joseph had created a most positive atmosphere to learn and develop within; both nurturing and demanding, teaching clearly and precisely, avoiding compromise and working to get the polyphonies exactly right.

In terms of contemporary theatre practice the innovative is often what my centre in Wales champions and promotes, we pioneer and create the opportunities for the new, the unpredictable and the unforeseen. But we have always said that we are interested in the relationship between innovation and tradition. Often we encourage translation, mutation and betrayal with regard to methods of and approaches to performance making. But this project was an exercise in authenticity, in the struggle and stretch to reach the unattainable, for we were clear it was always to function as an homage and as evocation. To sing another cultures songs is to begin to understand a little of that culture, to paraphrase the anthropologist Victor Turner (who said by their dances do we know them), by their songs do we meet them.

As for the food?

We had twelve different courses including a selection of Georgian appetizers (aubergine caviar, spinach pate, cabbage roll), a red bean soup (Lobios Chorba), Salmon with pomegranate in a walnut sauce (Tevzi Brotsevlis Tsvenshi), lamb and vegetable stew (Chanakhi), Flattened Chicken (Tabakka), Sweets, pastries fruit and candied walnuts. It was truly sumptuous!

But sadly no Georgian wine, French, Australian and even Welsh had to substitute!

JOAN MILLS

GEORGIAN SONG IN WALES AND BEYOND

PART II

THE DEVELOPMENT OF INTEREST IN GEORGIAN SONG WITHIN THE "COMMUNITY CHOIR" MOVEMENT AND IN PERFORMANCE TRAINING

This part of the presentation will describe how the initial visit by Edisher Garakanidze and Joseph Jordania stimulated an interest in Georgian traditional singing throughout the United Kingdom, which continues to this day. It will ask why Georgian singing has been particularly embraced by the western 'community choir movement' and gives Joan Mills's Aberystwyth choir, Heartsong as an example.

It also describes how Joan Mills has subsequently included Georgian singing in her approach to acting and performance training and in rehearsal processes when creating new theatre works. She will explain why this has become part of her voice training and the particular affect she has observed which engaging in Georgian singing produces.

There are some people we meet in the course of our lives who will become a great influence on us. When we first meet them we often have no idea this will be the case. So it was when I first met Edisher Garakanidze and Joseph Jordania. I was concerned only that they should be happy with the conditions we had arranged for them, that they should feel welcomed and that we would not disappoint them when they began to teach us the songs in preparation for the feast at *Performance Food and Cookery*.

As a theatre practitioner myself, who trained actors' voices, I had also been leading singing workshops for some years, and indeed some of the people who had agreed to become the "Cardiff Georgian Choir" were members of one of my community singing classes or my acting students. At the start of the first day, some of my students who were a little nervous asked me to lead a voice warm up while Edisher and Joseph were preparing the music copies. Ten minutes later, at the end of our "stretching and humming," I was sure our new Georgian friends, had decided that the British were a very odd people, who are so afraid of singing that they need to make Olympic preparations in order to consider tackling the simplest harmony! That day began an extraordinary journey into a new musical terrain – exotic and unfamiliar at first, but one which everyone very quickly began to relish, culminating a week later in the wonderful evening Richard has already described.

So why did this original event stimulate an interest in the traditional harmony of Georgia which has developed and spread throughout the UK? On British television there is an advertisement for a certain brand of crisps which tells us that once we start eating them, we "just can't stop!" Maybe the simplistic answer as to why we continued to want to sing this music is - we got a taste for it. The Centre for Performance Research had been organising workshops in voice, including singing, since 1980, and we had initiated a new series of workshops, performances and lecture demonstrations dedicated to exploring the voice in performance, called GIVING

VOICE, in 1990, so we had a good sense of what might capture the ear of our audience. Yet even we were surprised by the intensity of desire to go on singing these songs.

Knowing Edisher would be working in Europe in the following weeks, Helen Chadwick and I invited him to give workshops again, in Cardiff and London, in mid February. From here it becomes difficult to map precisely the spread of Georgian singing in the UK, but the development certainly followed two routes, one leading outward from Wales, the other from London. In Wales the CPR invited Edisher and Joseph to the GIVING VOICE project in 1995 (*A Geography of the Voice*) and Edisher also came to *An Archaeology of the Voice 1*, in 1996. Several people who attended these events would offer further invitations to Georgian musicologists in the weeks and years to come, which would extend the enthusiasm for Georgian singing to other parts of the UK, beyond Wales, to England, Scotland and later Ireland and Eire.

Meanwhile on several occasions Helen invited Edisher to teach at the National Theatre Studio, in London. It is an interesting fact that all these invitations came initially from theatre organisations, not from music institutions.

At GIVING VOICE in 1996 Edisher approached Richard and I with a proposal: to create a workbook for western singers of Georgian Polyphony and it was agreed that the CPR would publish it, as part of our Black Mountain Press series. So already, just over two years after the first event in Cardiff in 1994, the developing response to Georgian singing, merited the publication of a songbook. In the following year Edisher and I corresponded regularly about the book, which he had called "*99 Georgian Traditional Songs*". He wrote the introduction and the CPR agreed to fund the translation. In 1997 we asked Edisher to stay with us for a few days, to discuss the progress of the book and give a workshop in Aberystwyth. I had been teaching some of the Georgian songs I knew to my choir "Heartsong", but it was at this workshop where they first had an opportunity to experience Georgian song – first hand. Those who were there that day never forgot the generous and easy manner in which Edisher taught and shared the songs.

Our meeting in November was very good. We developed the ideas for the book and as well as the songs decided to include a CD with examples, visual sections, maps and photographs. Edisher was most insistent that this would be a really useful workbook for singers. He said:

"It not a book for ethnomusicologists – it is not a technical or academic book – it for singers in the west who want to learn these songs, but want to know about the meaning, where the songs come from, singing style and so on".

He was creating a book for people like those he first met in Cardiff, and those he expected to be teaching over future years in the west. Edisher was very busy during this time and had not much time to work on the book further for the next few months but we began to discuss the possibility of Mtiebi coming with Edisher to GIVING VOICE in 1999. This had been a dream for some time: to have the whole group at the project and the theme for that year, *A Divinity of the Voice*, seemed the perfect context in which to invite them!

Of course this dream was never to be fulfilled. Mtiebi were to come to GIVING

VOICE in 1999 without Edisher, following his untimely and tragic death, along with his wife, Nino and daughter Marika, in September of 1998. When, eventually we had begun to recover from the initial shock of the terrible news, we realised his vision of publishing the work-book had to be fulfilled. We had also invited Joseph Jordania to the conference in 1999, and he and Mtiebi together with Helen Chadwick and Caroline Bithel, helped Richard and I plan how to proceed and to be able to complete the book we were all determined to publish- in memory of Edisher certainly, but also because it was really needed. Despite some delays and difficulties with collating all the necessary music files across the miles separating Wales and Georgia, 99 *Georgian Traditional Songs* is close to completion and we hope will be ready later in 2003. The CPR has a list of choirs and individuals eagerly awaiting publication, and we know it will be a significant resource and a new stimulus for the further development of Georgian singing in the UK.

In Edisher's notes about a workshop in Georgian song he was to lead for the Giving Voice project he wrote:

Everybody without exception has the ability to sing, just the same as to laugh, cry, and run. It is from God. Many people sing only when they are alone, never for or with other people (because of shyness). But it is not even half the joy the music brings. Singing together is completely different. Singing in common gives the occasion to take into consideration another person, to give him or her something, but at the same time also find pleasure oneself. And my and your pleasure together- is a happiness!

Like Richard, I am not an ethnomusicologist. I am by nature a singer, and I am by profession a theatre director and lecturer in voice and performance. Why have I continued to learn more songs and to use them within my work since that first experience in 1994? The significance of the songs is not after all about 'performance'. They belong in a community and celebrate a shared sense of place, belonging and identity. They are a continuance of the histories, mythologies of the region from which they come. What differentiates these songs from many folk songs in Britain is they have continued to be sung, and even if not always in their original setting or for the original purpose, they still have a place within daily life, at table and express the feelings, hopes, and sympathies of a community. Many of our songs have long since lost the direct connection to the life we now live, and are known and sung, only in specialist folk clubs, by a very small section of society who have an interest in folk song. These songs do still carry the voices of our ancestors to us, but they are distant voices and are mostly individual, solo voices. We do not have an ancient polyphonic tradition. In Wales the only real folk harmony is the *plygain* (carol settings learned by ear and handed down through families, sung in certain areas of Wales on Christmas morning, or *canu pwnc*, a special two part, rhythmic chanting of biblical text, still extant in only one or two areas. The more interesting harmony developed in Wales as a complex interaction between voice and instrument rather than voice and voice. A good deal of harmony singing is limited to church songs and many of these are Victorian and fixed to the tempered scale,

written rather than oral. Yet once we experience the kind of harmony the Georgian tradition provides, we recognise the need for it, and the songs speak to us. Perhaps they satisfy a need in us which the solo melody, however beautiful, cannot provide?

The "community choir" movement has been developing in the UK over the past 30 years or so and has provided a creative outlet for those who have been discouraged from singing, or even felt they could not sing at all. These choirs have often grown from voice and singing classes aimed at encouraging such tentative singers. They are informal, usually sing a cappella and take their repertoire from the polyphonic traditional musics of the world. An interest in African harmonies in the 1970's and 80's came about because of visits by such groups as Sweet Honey in the Rock who not only performed but also gave workshops. Those with a good ear learned the songs and then shared them with friends or taught them in classes. The interest in Balkan song in the UK was influenced by the workshops run by singers such as Frankie Armstrong, who had studied with Ethel Raim, in the United States.

These songs did not seem to need "good" or at least "classical" voices; they needed "natural voices". These songs did not appear on paper, but were handed on by ear. They did not seem to require a knowledge of strict time, which had to be understood technically, but a sense of pulse, of the group breath or of the timing of a dance or movement that might belong to the song. We "felt" and experienced harmonies voice to voice, shoulder to shoulder, breath to breath. The songs were a communion with other souls, and hearts – changing each time we sang them, according to who was there and the context, rather than technical performances to be rehearsed until correct and then performed, on a particular day, fixed, to the scale and rhythm of orchestra or piano. The community choirs offered freedom yet a shared expression.

Wales is always assumed to have a strong choral, harmony tradition, and indeed it does, but it is not a very ancient tradition, dating from the Methodist Religious Revival in the late 18th and 19th centuries, and developing as a consequence of the massive industrialisation of previously rural communities in Wales. The formation of the great miners' choruses, the male voice choirs now associated so strongly with Wales, was encouraged by the factory and mine owners (and often their wives). The songs were originally hymns in the Welsh the language, rousing three and four part, accompanied harmonies, some of which were based on traditional folk melodies. The great mines and steel works are no longer, but choirs still feel very much representative of particular geographical areas and communities. Quite a number are now mixed and there are also all female choirs. Some still sing popular folk melodies, though rarely older than the late 19th, or earlier 20th c. and their repertoire these days often includes selections from musical theatre or choral versions of popular songs as well as the old Welsh hymns. Neither these choirs nor the rare, true folk harmony can provide the kind of singing in which a growing number of informal singers in modern Wales feel they can participate.

Once I experienced Georgian songs I knew that these songs in particular could offer these singers, like those in my community choir, a different, and important experience. The songs are a delight for those who wish to sing with the natural voice, a sense of purpose, and a connection to other singers. For women who have

been pushed into singing in an unnaturally high soprano (again reflecting the classical repertoire of most singing teachers in our school and church choirs), there is a real joy in taking on the deep tones of the middle voice or bass, and the top voice, is never very high for the women, giving those with untrained or rarely used voices an opportunity to sing without strain, and a sense of confidence. But above all it is the very construction of the songs which is irresistible: the intervals; the interaction of rhythmic patterns; the quality of harmonies which seem to touch the heart and emotions at the deepest level- this is what makes these songs such a rich area of study and development for both singers and actors. Singing the songs, right there in the moment is the purpose of the singing. The pleasure is then – and deeply felt. Singing is itself an act of giving and taking. I recall Edishers introduction to Mtiebi's CD describing how they began:

In the beginning we did not think to set up as a company. The only thing we wished was to sing together, and the best thing is certainly to sing with one's friends. Unlike

other companies we did not look for good singers. We were a circle of friends fond of singing, who later transformed into a company. Thus is not mere chance Mtiebi has a single professional musician. Genuine folk music does not need professional musical education. Being a professional musician I always envy my friends who are absolutely free from academic norms and note captivity.

Many theatre performers I work with feel they are not good singers. This lack of confidence affects their whole voice including the quality and range of spoken voice. When I work with Georgian songs in my classes, I will teach a short phrase - in all the parts of the song, so that as soon as possible the group can hear the "mode" - get the feel of the kind of intervals and rhythmic constructions the song is using. The excitement generated when the parts meet is a delight to see and hear. Those who are afraid find it is not too difficult, because they are remembering only a very tiny fragment of the song. I teach entirely by ear and with the group very close together, and really "touching voices". Performance students who have never used the whole range of the voice, certainly never sung – suddenly feel inspired to explore their vocal range and power. Those who have found it difficult to recognise that using the voice is a really physical event, find this suddenly obvious and demonstrated through the meeting of voice and voice across such vibrant intervals. In the words of Chaucer the famous 14th English poet:

Sound is but air, broken
And every speech that ever was spoken
Loud or quiet, foul or fair
In substance is but air
For as flame is but lighted smoke
So too, sound is but air broke

(Geoffrey Chaucer: The House of Fame. 1375)

Those who feel singing is nothing to do with acting begin to realise the power of the whole voice to communicate through open, natural singing, and recognise the sense of pulse and breath, of the deep emotional connection to the words and harmonies, that can be develop and understood through working with these songs.

Before I began to incorporate Georgian songs into my performance training I had been using a number of different training exercises for actors aimed at

- Improving listening skills
- communicating with other performers in a focused but natural manner
- following the changes of pulse and breathing of other actors
- connecting instantly to the emotional shifts and changes of the other performers

When I use a Georgian song in my rehearsals and classes, the learning and singing of a single song can encompass all these areas of training and more. If I then connect the singing to physical movement patterns, characters and situations, the range of performance techniques which are being developed increases, and the students make enormous progress, yet without apparent effort. It appears to them that they are, after all, merely singing together, pleasurably. Vocal courage seems to be engendered by the demands of the song. Both performers and singers from the community discover the extraordinary skill and pleasure of listening and voicing simultaneously at last, as we must to create true harmony.

The interest in Georgian singing I have briefly described here is still developing. The visits of “Mtiebi” to the UK to perform and teach under the direction of Gigi Garakanidze, over the past few years has, particularly, helped introduce a whole new generation of singers to Georgian harmony, and friends of Georgian singing, too numerous to mention in the time we have, have helped “Mtiebi” and also other Georgian visiting teachers develop the growing repertoire of songs now shared in the UK. A recent event organised by Helen Chadwick, illustrates the continued growth in interest. Over 350 voices from 25 community choirs gathered to sing Georgian songs in order to raise money for the charity “Water Aid” at the Thames Festival in London. My choir Heartsong took part and Venice Manley’s choir, which is here at this symposium, were also there. Venice was, like Helen in the original Cardiff choir in 1994 and in fact we noticed several of the choirs present at Sing for Water, were led by people who had been part of the first choir in Cardiff, or attended one of the workshops which followed. I am sure Edisher Garakanidze would be delighted to know that the small but persistent musical fire that he and Joseph started, has burned brightly, and continues to illuminate and warm us, throughout even the wettest Welsh Winter days and the darkest British evenings. The singers of Georgian songs in the UK are grateful, and still eager to listen, learn and lend their voices to a tradition not their own but which they have adopted and love, as if it were, indeed, their own.

ავტორების შესახებ

(კრებულში მათი განთავსების მიხედვით)

CONTRIBUTORS

(In Order of Appearance in the Volume)

ივალე ზემცოვსკი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ვისკონსინის უნივერსიტეტის მონვეული პროფესორი (ქალაქი მედისონი). აშშ.

IZALII. ZEMTSOVSKY, Ph.D., Dr. of Music, Visiting Professor at the University of Wisconsin-Medison. USA.

ფაქსი/ Fax: 1 608 241 9346

ელ. ფოსტა/ E-mail: izalma49@yahoo.com

izemtsovsky@facstaff.wisc.edu

სტივენ ბრაუნი, მეცნიერებათა დოქტორი, ტექსასის უნივერსიტეტის ჯანმრთელობის სამეცნიერო ცენტრის წარმომადგენელი კვლევის ცენტრის მეცნიერთანამშრომელი. აშშ.

STEVEN BROWN, Ph.D. Research Imaging Center University of Texas Health Science Center. USA

ტელ./ Phone: 1 210 567 8135

ფაქსი/ Fax: 1 210 567 8152

ელ. ფოსტა/ E-mail: browns1@uthscsa.edu

იოსებ ჟორდანი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მელბურნის უნივერსიტეტის მეცნიერთანამშრომელი. ავსტრალია.

JOSEPH JORDANIA, Ph.D., Dr of Music, Research Associate, The University of Melbourne. Australia.

ელ. ფოსტა/ E-mail: jonijord@connexus.apana.org.au

რუსუდან წურტუმი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის კათედრის პროფესორი, პრორექტორი სამეცნიერო დარგში, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის დირექტორი. საქართველო.

RUSUDAN TSURTSUMIA, Ph.D., Dr of Music, Professor of the Department of Music History, Vice-Rector in Science of the Tbilisi State Conservatoire, Director of the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 38 55 70

ელ. ფოსტა/ E-mail: geomusic53@hotmail.com

ევსევი ჭოხონელიძე, პროფესორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის გამგე. საქართველო.

EVSEVI CHOKHONELIDZE, Professor, Chair of the Department of Georgian Folk Music of the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 35 16 75

ელ. ფოსტა/ E-mail: kukuri@geo.net.ge

ნინო ჟირცხალავა, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი, საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 23 28 22
ელ. ფოსტა/ E-mail: tjugeli@gol.ge

NINO PIRTSKHALAVA, M.A., Senior Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music of the Tbilisi State Conservatoire, Georgia.

სიმჟა არომი, სორბონის უნივერსიტეტის დოქტორი, სამეცნიერო კვლევის ეროვნული ცენტრის კვლევითი პროგრამის საპატიო დირექტორი. პარიზი, საფრანგეთი.

ტელ./ Phone: (33-1) 45 51 39 50
ფაქსი/ Fax: (33-1) 45 51 39 50
ელ. ფოსტა/ E-mail: arom@vjf.cnrs.fr

SIMHA AROM, Docteur d'Etat from the Sorbonne, Emeritus Director of Research at the Centre National de la Recherche Scientifique (CWRS), Paris, France.

ფრანც ფოდერმაირი, მეცნიერებათა დოქტორი, ვენის უნივერსიტეტის საპატიო პროფესორი. ავსტრია.

ტელ./ Phone: +43-1-4785335
ფაქსი/ Fax: +43-1-4277-9416
ელ. ფოსტა/ E-mail: franz.foedermayr@univie.ac.at

FRANZ FÖDERMAYR, Ph.D. Professor emeritus at the University of Vienna, Austria.

ვერნერ ა. დოიჩი, მეცნიერებათა დოქტორი, ვენის უნივერსიტეტის დოცენტი, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის აკუსტიკური კვლევის ინსტიტუტის დირექტორი. ავსტრია.

ტელ./ Phone: +43-1-4277-29500
ფაქსი/ Fax: +43-1-4277-9295
ელ. ფოსტა/ E-mail: wad@kfs.oeaw.ac.at
<http://www.kfs.oeaw.ac.at>

WERNER A. DEUTSCH, Ph.D. Associate Professor University of Vienna, Director of Acoustics Research Institute, Austrian Academy of Science, Austria.

ოოჰაში ცუტომუ, მეცნიერებათა დოქტორი, საერთაშორისო სამეცნიერო განვითარების ფონდის დირექტორი. იაპონია.

ტელ./ Phone: +81-3-3366-8740
ფაქსი/ Fax: +81-3-3366-8737
ელ. ფოსტა/ E-mail: QYL02655@nifty.ne.jp

OOHASHI TSUTOMU, Ph.D. Director of Foundation for Advancement of International Science, Japan.

კავაი ნორიე, მეცნიერებათა დოქტორი, საერთაშორისო სამეცნიერო განვითარების ფონდის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. იაპონია.

ტელ./ Phone: +81-3-3366-8740
ფაქსი/ Fax: +81-3-3366-8737
ელ. ფოსტა/ E-mail: kawai@action-net.co.jp

KAWAI NORIE, Ph.D. Senior Research Fellow of Foundation for Advancement of International Science, Japan.

ნიშინა ემი, ტექნიკურ მეცნიერებათა დოქტორი, მულტიმედიაური სწავლების ეროვნული ინსტიტუტის დოცენტი. იაპონია.

ტელ./ Phone: +81-43-276-1111
ფაქსი/ Fax: +81-43-298-3472
ელ. ფოსტა/ E-mail: nishina@nime.ac.jp

NISHINA EMI, Dr. Eng. Associate Professor of National Institute of Multimedia Education, Japan.

ჰონდა მანაბუ, მეცნიერებათა დოქტორი, ფიზიოლოგიური მეცნიერებების ეროვნული ინსტიტუტის დოცენტი. იაპონია.

HONDA MANABU, Ph.D. Associate Professor of National Institute for Physiological Sciences. Japan.

ტელ./ Phone: +81-564-55-7707
ფაქსი/ Fax: +81-564-55-7786
ელ. ფოსტა/ E-mail: honda@nips.ac.jp

ნაკამურა სატოში, უნივერსიტეტის დოქტორანტი. იაპონია.

NAKAMURA SATOSHI, Ph.D. candidate. Japan.

ტელ./ Phone: +81-564-55-7707
ფაქსი/ Fax: +81-564-55-7786
ელ. ფოსტა/ E-mail: snak@nips.ac.jp

იაგი რეიკო, განვითარებული კვლევითი უნივერსიტეტის მაგისტრი. იაპონია

YAGI REIKO, Masters' degree. The Graduate University for Advanced Studies. Japan.

ტელ./ Phone: +81-43-276-1111
ფაქსი/ Fax: +81-43-298-3472
ელ. ფოსტა/ E-mail: yagi-reiko@nifty.ne.jp

მალხაზ ერქვანიძე, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის უფრ. მასწავლებელი, სასულიერო აკადემიის პედაგოგი. ანჩისხატის ტაძრის მგალობელთა გუნდის რეგენტი. საქართველო.

MALKHAZ ERKVANIDZE, M.A. Senior Lecturer of the Department of Georgian Musical Folklore of Tbilisi State Conservatoire, Teacher of the Ecclesiastical Academy, Regent of the Anchiskhati hymn choir. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 39 77 47
ფაქსი/ Fax: (+995 32) 29 09 92
ელ. ფოსტა/ E-mail: dzvelikloebi@hotmail.com

სტიუარტ გელზერი, დრამის უმაღლეს სკოლის პედაგოგი, „ქართული ანსამბლის“ და „ტრიო კავკასიას“ წევრი. აშშ.

STUART GELZER, Teacher in High School Drama. Member of the „Kartuli Ensemble“ and the „Trio Kavkasia“. USA.

ფაქსი/ Fax: 1 540 786 1176
ელ. ფოსტა/ E-mail: sgelzer@mwc.edu

იოჰან ვესტმანი, ხელოვნების მაგისტრი, ბერგენის უნივერსიტეტის (ნორვეგია) დოქტორანტი. შვედეთი.

JOHAN WESTMAN, M.A. Ph.D. candidate at the University of Bergen (Norway). Sweden.

ელ. ფოსტა/ E-mail: johan.westman@grieg.uib.no

ტიმოთი რაისი, მეცნიერებათა დოქტორი, კალიფორნიის უნივერსიტეტის (ლოს ანჯელესი) პროფესორი და ეთნომუსიკოლოგიის კათედრის გამგე, ეთნომუსიკოლოგთა საზოგადოების პრეზიდენტი. აშშ.

TIMOTHY RICE, Ph.D. Professor and Chair of the Department of Ethnomusicology, University of California, Los Angeles. President of the Society for Ethnomusicology. USA.

ფაქსი/ Fax: 1 310 206 4738
ელ. ფოსტა/ E-mail: trice@arts.ucla.edu

ტრან კუანგ ჰაი, მეცნიერებათა დოქტორი, პარიზის ადამიანის მუზეუმის ეთნომუსიკოლოგიური განყოფილების მკვლევარი. საფრანგეთი.

TRAN QUANG HAI, Ph.D. Department d'Ethnomusicologie MUSEE DE L'HOMME. France.

ტელ./ Phone: (33-1) 45 69 55 77
ფაქსი/ Fax: (33-1) 45 69 55 77
ელ. ფოსტა/ E-mail: tranquhai@club-internet.fr
tranquanghai@hotmail.com
www.tranquanghai.net
www.tranquanghai.org
http://tranquanghai.phapviet.com

დიტარ ქრისტენსენი, მეცნიერებათა დოქტორი, კოლუმბიის უნივერსიტეტის (ნიუ იორკი) ეთნომუსიკოლოგიის ცენტრის დირექტორი და მუსიკის პროფესორი. აშშ.

DIETER CHRISTENSEN, Ph.D. Professor of Music and Director Center for Ethnomusicology, Columbia University, New York. USA.

ტელ./ Phone: 1 212 854 5439
1 212 854 3825
ფაქსი/ Fax: 1 212 854 8191
ელ. ფოსტა/ E-mail: dc22@columbia.edu
http://www.music.columbia.edu/~cecenter
http://www.columbia.edu/~dc22

ნინო მაისურაძე, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის ქართული მუსიკალური ეთნოლოგიის შემსწავლელი საინსტიტუტო საპრობლემო ჯგუფის ხელმძღვანელი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ისტორიის ფაკულტეტის ეთნოლოგიის კათედრის პროფესორი. საქართველო.

NINO MAISURADZE, Ph.D., Dr of Historical Sciences, Supervisor of the Problem Group for studying of Georgian musical ethnology at the Institute of the History and Ethnology of the Georgian Academy of Science, Professor of the Ethnology Department of the Faculty of the History at the Tbilisi State University. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 39 05 91
ელ. ფოსტა/ E-mail: nanuli_maisuradze@yahoo.com

ქეთევან ნაკაშიძე, ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის ქართული მუსიკალური ეთნოლოგიის შემსწავლელი საინსტიტუტო საპრობლემო ჯგუფის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

KETEVAN NAKASHIDZE, Ph.D. in History. Senior Research Fellow of the Problem Group in Georgian musical ethnology at the institute of History and Ethnology of the Georgian Academy of Science. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 33 15 07
ელ. ფოსტა/ E-mail: IRCTP@access.sanet.ge

ვლადიმერ გოგოტიშვილი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 93 47 03
ელ. ფოსტა/ E-mail: tgogotishvili@hotmail.com
tgogotishvili@yahoo.com

VLADIMER GOGOTISHVILI, M.A. Senior Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music of the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

მაკა ხარძიანი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 23 27 42
ფაქსი/ Fax: (+995 32) 29 09 32
ელ. ფოსტა/ E-mail: dzvelikloebi@hotmail.com

MAKA KHARDZIANI, M.A. Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music of the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ნინო კალანდაძე-მახარაძე, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი, ხალხურ საკრავთა სახელმწიფო მუზეუმის მეცნიერთანამშრომელი. ქალთა ფოლკლორული ანსამბლ „მზეთამზე“ წევრი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 95 27 46
ელ. ფოსტა/ E-mail: nino_nana52@hotmail.com

NINO KALANDADZE-MAKHARADZE, M.A. Senior Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music of Tbilisi State Conservatoire, Researcher of the State Museum of Folk Instruments. Member of the women's folklore ensemble „Mzetamze“. Georgia.

თომას ჰაუზერმანი, ციურიხის სამხარეო სამუსიკო სასწავლებლის ფორტეპიანოს მასწავლებელი. ქართულ ტრადიციულ სიმღერასა და გალობაზე სტატიების ავტორი. შვეიცარია.

ტელ./ Phone: 00 41 1 242 16 43
ფაქსი/ Fax: 00 41 1 242 16 48
ელ. ფოსტა/ E-mail: thomas.haeusermann@freesurf.ch

THOMAS HÄUSERMANN, Piano teacher at the Zurich Canton Music Colleges. Author of the articles dedicated to Georgian secular and sacred polyphonic traditions. Switzerland.

მარინა კვიჟინაძე, თბილისის I სამუსიკო სასწავლებლის პედაგოგი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 99 81 61
ელ. ფოსტა/ E-mail: tamarine777@hotmail.com

MARINA KVIZHINADZE, M.A. Teacher at the Tbilisi Musical College N1. Georgia.

მანანა შილაკაძე, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 69 22 68
ელ. ფოსტა/ E-mail: mananashilakadze@hotmail.com

MANANA SHILAKADZE, Ph.D. Dr of Historical Sciences, Leading Research Fellow of the Institute of History and Ethnology of the Georgian Academy of Science. Georgia.

ნინა შველიძე, ქართული ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. ქალთა ფოლკლორულ ანსამბლ "მზეთამზეს" წევრი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 96 90 46
ელ. ფოსტა/ E-mail: IRCTP@access.sanet.ge

NINA SHVELIDZE, M.A. Senior Research Fellow of the Scientific Methodological Centre of Georgian Folk Art. Member of the women's folklore ensemble "Mzetamze". Georgia.

ქეთევან ნიკოლაძე, თბილისის II სამუსიკო სასწავლებლისა და 27-ე სამუსიკო სკოლის პედაგოგი. ქალთა ფოლკლორულ ანსამბლ "მზეთამზეს" წევრი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 52 62 49
ელ. ფოსტა/ E-mail: ketiniko27@yahoo.com

KETEVAN NIKOLADZE, M.A. Teacher of Georgian Folk Music at the Musical College N2 and the Musical School N27. Member of the women's folklore ensemble "Mzetamze". Georgia.

დავით შუღლიაშვილი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის გამგის მოადგილე, უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. ანჩისხატის ტაძრის მგალობელთა გუნდის წევრი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 95 42 24
ელ. ფოსტა/ E-mail: ditrix@mail.ru

DAVID SHUGLIASHVILI, M.A. Deputy Head and Senior Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music at the Tbilisi State Conservatoire. Member of the Anchiskhati Church Choir. Georgia.

მანანა ანდრიაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის კათედრის პროფესორი, პრორექტორი სასწავლო დარგში, ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის შემსწავლელი ჯგუფის ხელმძღვანელი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 99 97 33
ელ. ფოსტა/ E-mail: manandi@yahoo.com

MANANA ANDRIADZE, Ph.D. Dr of Music. Professor of the Department of Music Theory of the Tbilisi State Conservatoire, Vice Rector in studies, Supervisor of the Study Group of the Old Georgian Professional Music. Georgia.

თამარ ჩხეიძე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის კათედრის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი და პედაგოგი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 22 72 67
ელ. ფოსტა/ E-mail: manandi@yahoo.com

TAMAR CHKHEIDZE, Ph.D. Senior Research Fellow and Lecturer of the Department of Music Theory of the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ეკატერინე ონიანი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის კათედრის მეცნიერთანამშრომელი და უფრ. მასწავლებელი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 51 50 77
ელ. ფოსტა/ E-mail: IRCTP@access.sanet.ge

EKATERINE ONIANI, M.A. Research Fellow and Senior Lecturer of the Department of Music Theory of the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

მარიკა ოსიტაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თბილისის კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტის ქართული ფოლკლორის კომპლექსური ჯგუფის ლაბორატორიის დოცენტი და მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 98 72 79
ელ. ფოსტა/ E-mail: IRCTP@access.sanet.ge

MARIKA OSITASHVILI, Ph.D. Associate Professor and Senior Research Fellow of the Laboratory of the Systematic Study of Folklore of the Tbilisi State University of Culture. Georgia.

ნინო ციციშვილი, ხელოვნების მაგისტრი, ონაშის უნივერსიტეტის (მელბურნი) დოქტორანტი. ავსტრალია

ელ. ფოსტა/ E-mail: ninotsi@connexus.net.au

NINO TSITSISHVILI, M.A. Ph.D candidate at the Monash University (Melbourne). Australia.

თამარ მესხი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის უფრ. პედაგოგი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 37 23 91
ელ. ფოსტა/ E-mail: folk@geo.net.ge

TAMAR MESKHI, M.A. Senior Lecturer of the Department of Georgian Musical Folklore at the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

მარინა ქავთარაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის კათედრის გამგე და დოცენტი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 22 43 50
ელ. ფოსტა/ E-mail: marinakavtaradze@hotmail.com

MARINE KAVTARADZE, Ph.D. Chair and Associate Professor of the Department of Music History at the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

სუზან ციგლერი, მეცნიერებათა დოქტორი, ბერლინის ფონოგრამ-არქივის ეთნომუსიკოლოგიური დეპარტამენტი. ბერლინის ეთნოლოგიური მუზეუმი, ბერლინის სახელმწიფო მუზეუმის პრუსიული მემკვიდრეობის ფონდის თანამშრომელი. გერმანია.

ფაქსი/ Fax: 49 30 8301 292
ელ. ფოსტა/ E-mail: s.ziegler@smb.spk-berlin.de

SUSANNE ZIEGLER, Ph.D. Phonogramm-Archiv Berlin / Dept Ethnomusicology. Museum of Ethnology, Berlin. State Museums of Berlin, Prussian Heritage Foundation. Germany.

ნატო ჯუმბაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართულ ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის დოცენტი და უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. ქალთა ფოლკლორულ ანსამბლ "მზეთამზეს" წევრი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 52 29 55
ელ. ფოსტა/ E-mail: nato_zumbadze@mymail.ge

NATO ZUMBADZE, Ph.D. Associate Professor and Senior Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music at the Tbilisi State Conservatoire. Member of the women's folklore ensemble "Mzetamze". Georgia.

ფრანკ კანი, ქართული სიმღერის პირველი უცხოური ანსამბლის („ქართული ანსამბლი“, აშშ) ერთ-ერთი დამაარსებელი და ხელმძღვანელი. პარიზის ქართული სიმღერის ანსამბლების „მარანისა“ და „ირინოლას“ დამაარსებელი და ხელმძღვანელი. საქართველოსთან კულტურული გაცვლისა და პროგრამების ასოციაცია „მარანის“ (პარიზი) დამაარსებელი და ხელმძღვანელი. საფრანგეთი.

ტელ./ Phone: (33-1) 42 43 2766

ფაქსი/ Fax: (33-1) 42 43 05 98

ელ. ფოსტა/ E-mail: frank.kane@freesbee.fr

მაიკლ ბლუმი, ლონდონის ქართული გუნდის „მასპინძელი“ წევრი, ბრიტანეთში ორგანიზაციის „Georgian Harmony Association“ დამაარსებელი. დიდი ბრიტანეთი.

ტელ./ Phone: +44 20 8360 9991

ფაქსი/ Fax: +44 20 8360 9991

ელ. ფოსტა/ E-mail: michaelbloom1@compuserve.com

რიჩარდ გაუ, უელსის (აბერისტვისის) უნივერსიტეტის თეატრის, კინოს და ტელევიზიის კვლევის განყოფილების უფრ. მეცნიერთანამშრომელი და შემსრულებლობის კვლევის ცენტრის სამხატვრო ხელმძღვანელი. დიდი ბრიტანეთი.

ტელ./ Phone: +44 1970 622133

ფაქსი/ Fax: +44 1970 622132

ელ. ფოსტა/ E-mail: rig@aber.ac.uk

www.thecpr.org.uk

ჯონან მილზი, უელსის შემსრულებლობის კვლევის ცენტრის ხელმძღვანელი სიმღერის დარგში, უელსის (აბერისტვისის) უნივერსიტეტის მეცნიერთანამშრომელი სიმღერისა და თეატრის დარგში. დიდი ბრიტანეთი.

ტელ./ Phone: +44 1970 622133

ფაქსი/ Fax: +44 1970 622132

ელ. ფოსტა/ E-mail: jnm@aber.ac.uk

FRANK KANE, Founding member of the Kartuli Ensemble (USA). Founding member and the leader of the ensembles "Marani" and "Irinola" (France). Head of the Association "Marani" (exchange of cultural programs between France and Georgia). France.

MICHAEL BLOOM, Member of the London Georgian Choir „Maspindzeli“. Founding member of the Georgian Harmony Association, UK

RICHARD GOUGH, Artistic Director of the Centre for Performance Research and Senior Research Fellow in the Department of Theatre Film and Television Studies at the University of Wales, Aberystwyth. UK.

JOAN MILLS, Voice Director of the Centre for Performance Research and Fellow in Voice and Performance at the University of Aberystwyth, Wales. UK.

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები მხარდაჭერისა და

ხელშეწყობისათვის მადლობას უხდინან:

საქართველოს კულტურის სამინისტროს

საქართველოს საგარეო საქმეთა სამინისტროს

საქართველოს პარლამენტის განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის კომიტეტს

საქართველოს სახელმწიფო კანცელარიის კულტურის, განათლებისა და მეცნიერების განყოფილებას

ქალაქ თბილისის მერიას და მერიის კულტურის საქალაქო სამსახურს

საქართველოს ტელევიზიასა და რადიომაუწყებლობას

ტელეკომპანიას „მეცხრე არხი“

თბილისის ეთნოგრაფიულ მუზეუმს ღია ცის ქვეშ

ბატონ ირაკლი გარაკანიძეს

ბატონ ბექა ისაევ-ავარსკის

სიმპოზიუმის სპონსორებს – TBC ბანკს, ვებ-დიზაინერთა ჯგუფს CT-Design



ნიგნის გამომცემლები მადლობას უხდინან ბატონ ბობ სეგრეის (მელბურნი, ავსტრალია) ქართველი ავტორების ინგლისური ტექსტების სტილისტური ჩასწორებისთვის.

THE SYMPOSIUM ORGANIZERS ARE MOST GRATEFUL TO THE:

Ministry of Culture of Georgia

Ministry of Foreign Affairs of Georgia

Committee of Education, Science, Culture and Sport of the Parliament of Georgia

Department of Culture, Education and Science of the State Office of Georgia

Tbilisi Municipality and Culture Service of the Municipality

Georgian TV & Radio Corporation

TV Channel "Metskhre Arkhi"

Tbilisi Ethnographic Museum

Mr. Irakli Garakanidze

Mr. Beka Isaev-Avasky

Sponsors of the Symposium – TBC Bank, Web-Design Group – CT-Design

FOR THEIR GENEROUS SUPPORT AND ASSISTANCE

THE PUBLISHERS ARE VERY GRATEFUL TO Mr. BOB SEGRAVE

from Melbourne who provided the stylistic check of the English versions of the papers of Georgian authors.

სიმპოზიუმი ჩატარდა საქართველოს პრეზიდენტის
განკარგველი შვეარდნაძის პატრონაჟით

THE SYMPOSIUM WAS HELD UNDER THE PATRONAGE OF
Mr. EDUARD SHEVARDNADZE, PRESIDENT OF GEORGIA

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები:
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია
ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი

ORGANIZERS OF THE SYMPOSIUM:
THE V. SARADJISHVILI TBILISI STATE CONSERVATOIRE
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG



სიმპოზიუმი ჩატარდა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის
სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში
THE SYMPOSIUM WAS HELD AT THE V. SARADJISHVILI
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული
მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი
INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLIPHONY
OF TBILISI STATE CONSERVATOIRE

0108, თბილისი, გრიბოედოვის ქ. 8
8, GRIBOEDOV STR., TBILISI, 0108, GEORGIA

ტელ./PHONE: (+995 32) 93 52 60; 99 89 53

ფაქსი/FAX: (+995 32) 98 71 87

ელ-ფოსტა/E-mail: geomusic53@hotmail.com

IRCTP@access.sanet.ge

folk@geo.net.ge

www.polyphony.ge

ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG

0164, თბილისი, აგმაშენებლის გამზ. 103
103, AGMASHENEBELI AVE., TBILISI, 0164, GEORGIA

ტელ./PHONE: (+995 32) 95 94 73

ელ-ფოსტა/E-mail: icgfs@hotmail.com

www.folkcentre.ge

